William Hazlitt
und
Die bildende Kunst.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Antje Jantzen
aus Halle a. Saale.

1933

Gatzer & Hahn, Graphische Werkstätten, Schramberg (Württemberg)

Referent: Prof. Dr. F. Brie.
Korreferent: Prof. Dr. W. Friedländer.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. VII. 1932.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Seite

Einleitung: Gang der Arbeit. — Allgemeines über Hazlitt als Kunstkritiker. — Uebersicht über das Material. 1

Teil I:

Hazlitts Urteile über Kunstwerke und Künstler.

Kapitel 1: Die von Hazlitt gesehenen Kunstsammlungen; Hazlitts Stellung zu Galerien und Bildern als solchen. 10

Kapitel 2: Hazlitts Urteile über Malerei: Ueberblick. Einzelne Urteile. 27

Kapitel 3: Hazlitts Urteile über Skulptur. 103

Kapitel 4: Hazlitts Urteile über Architektur. 114

Kapitel 5: Vergleich der Urteile auf den drei Gebieten. 119

Teil II:

Hazlitts kunsttheoretische Anschauungen.

Kapitel 6: Hazlitts Verhältnis zu anderen Kunsttheoretikern. Ueberblick über die von Hazlitt behandelten Fragen. 121

Kapitel 7: Verhältnis der Kunst zur Natur. 126

Kapitel 8: The Ideal — The Picturesque. 132

Kapitel 9: Beauty — Grace. 136

Kapitel 10: Gusto — Expression. 138

Kapitel 11: Hazlitts Stellung zu den einzelnen Bildgattungen. Sein Begriff des Historical. 141

Kapitel 12: Der Künstler: Hazlitts Geniebegriff. 146

Kapitel 13: Taste. 151

Schluß: Ergänzungen. 153

Literatur. 157

Vorbemerkung.

Alle Verweisungen beziehen sich, wo nicht anders angegeben, auf die Ausgabe der Hazlittschen Works durch Waller und Glover. London 1902—1906 (s. die Literaturangaben).

Wo nur Seitenzahlen ohne Bandbezeichnung gegeben sind, beziehen sie sich auf die Ausgabe der „Criticisms on Art" von 1843.

Anmerkungen, die Hazlitts Sohn in dieser Ausgabe gemacht hat, sind durch H. d. j. gekennzeichnet.

Die Namen der Galerien werden abgekürzt gegeben, soweit auch in der Abkürzung deutlich ist, welche gemeint sind.

Wo auf Abbildungen verwiesen wird, handelt es sich um die „Klassiker der Kunst"-Bände und zwar für Tizian, Rubens und Michelangelo um die 4. Auflage, für Rembrandt um die zweite, für Raffael um die dritte, für Holbein um die von 1919, für Velasquez um die von 1905, für van Dyck um die von 1909.

Die bei den Malern der Angerstein-Galerie angegebenen Nummern sind die der National Gallery (Katalog von 1929), abgekürzt als N.G. oder Nat.Gall. Die bei Dulwich erscheinenden Nummern beziehen sich auf den Katalog von 1914, die bei Hampton Court genannten auf den von 1925.

Der Louvre-Katalog ist in der Ausgabe von 1926 für die italienischen und spanischen Bilder benutzt. Die Nummern des Musée Napoléon (abgekürzt als M.N.) sind die des in der Einleitung zitierten Katalogs von 1802.

H. d. Gr. ist die Abkürzung für Hofstede de Groots Katalog (s. Literaturangaben), H. die für Hazlitt.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543109_0060

Einleitung:

Gang der Arbeit. — Allgemeines über Hazlitts Tätigkeit als Kunstkritiker. — Uebersicht über das Material.

Hazlitts Tätigkeit als Kritiker und Essayist ist sehr vielseitig. Er hat über große und kleine Dinge geschrieben, geplaudert oder geurteilt. Sein Ruf jedoch ist vor allem auf seine literarische Kritik gegründet — wie seine Lectures on The English Poets, On The English Comic Writers, On The Dramatic Literature of the Age of Queen Elizabeth, oder auf die Behandlung von Zeitgenossen in kritischen Artikeln. Daß sich daneben viele seiner Essays mit Dingen der bildenden Kunst beschäftigen, ist zwar bekannt, aber wenig beachtet, und hat für seine Beurteilung nur eine geringe Rolle gespielt. Man hat sich wohl nie klar gemacht, einen wie großen Raum im Werk Hazlitts seine Essays über Kunst einnehmen, und wie ausgedehnt auch in den literarischen und sonstigen Essays die Bezugnahme auf die Welt der bildenden Kunst ist. Man weiß, daß Hazlitt ursprünglich Maler werden wollte, diesen Beruf auch eine Zeitlang ausübte, um ihn dann, unbefriedigt von seinen Leistungen, wieder zu verlassen und zur literarischen Tätigkeit überzugehen. Aber wie tief in ihm die Liebe zur bildenden Kunst steckte, wie sehr ihn zeitlebens ihre Probleme beschäftigten, darüber besitzen wir in dem, was es bis jetzt an Abhandlungen über Hazlitt gibt, nur bescheidene Andeutungen [1]). Nun sind aber gerade zusammenhängende Aeußerungen über dieses Gebiet in größerem Ausmaße so selten in der Literatur vom Anfang des 19. Jahrhunderts, daß es vom größten Interesse für die Gewinnung eines Bildes der Anschauungen jener Zeit sein muß, sie überall da, wo sie vorhanden sind, ans Licht zu ziehen und sie uns ins Bewußtsein zu rufen. Es wird das Ziel dieser Arbeit sein, die gezeichnete Aufgabe, soweit sie Hazlitt betrifft, zu erfüllen, mit andern Worten sein Verhältnis zur bildenden Kunst

[1]) Das meiste findet sich bei H. Richter, bei Gosse in der Einleileitung zu seiner Ausgabe der „Conversations of James Northcote", in W. D. Howes Einleitung zu „Selections from Hazlitt", dann bei Henley, Ireland, und P. P. Howe (Siehe Literaturangaben am Ende der Arbeit).

ausführlich darzustellen und damit zu zeigen, was seine Anschauungen für ihn und innerhalb seiner Zeit bedeuten.

Der Gang der Arbeit ist dabei folgender, daß ich zuerst über H's Tätigkeit als Kunstkritiker berichte und dabei eine vollständige Uebersicht über das zur Verfügung stehende Material gebe. Darauf wird ein Bericht über die nachweisbar von H. besuchten Sammlungen folgen — im Anschluß daran gehe ich auf H's Stellung zu Galerien und Bildern im allgemeinen ein — und auf diesen eine Zusammenstellung aller von H. über einzelne Kunstwerke und Künstler abgegebenen Urteile. Bei dem für H. wichtigsten und umfangreichsten Gebiet, der Malerei, werden der Uebersichtlichkeit halber nicht alle Urteile in die zusammenhängende Darstellung [1]) hinein gearbeitet, sondern nur die kürzeren angeführt. Alle langen, ausführlichen, oder in ihrer Vollständigkeit bedeutsamen Urteile folgen getrennt in einem zweiten Teil des Kapitels, z. T. wörtlich, z. T. (vor allem wo es sich um rein inhaltliche Beschreibung handelt) zusammengezogen in freierer Wiedergabe. Bilder, bei denen in der zusammenhängenden Darstellung bereits die Angabe der Stelle, an der H. von ihnen spricht, erscheint, werden weiterhin nicht mehr erwähnt. Für alle anderen findet man das ausführliche Urteil im zweiten Teil des Kapitels [2]), der mit dem ersten durchaus im Zusammenhang gesehen werden muß, da sich beide ergänzen. So finden sich viele Bildbesprechungen im zweiten Teil, auf die im ersten Teil nicht ausdrücklich hingewiesen wird. Besonders gilt dies für die modernen englischen und französischen Maler, deren Bilder nur im zweiten Teil des Kapitels genannt werden, da für sie eine nur summarische Besprechung im Darstellungsteil aus mancherlei Gründen zweckmäßiger ist.

Im zweiten Teil der Arbeit werden H's kunsttheoretische Anschauungen behandelt, soweit er solche systematisch geäußert hat.

Stellt man die Essays und Schriften zusammen, in denen Hazlitt sich speziell mit bildender Kunst beschäftigt hat, so steht man vor einem halben Hundert Abhandlungen der verschiedensten Gattungen und des verschiedensten Umfanges. Hazlitt schreibt über Ausstellungen, klassische und moderne Künstler, einzelne Bilder — er beschreibt die bekanntesten Galerien Eng-

[1]) Für diese wurde neben dem Material, das die einzelnen Urteile liefern, auch der Artikel „On the Fine Arts" herangezogen.

[2]) Dort auch alle näheren Erklärungen zu den betreffenden Bildern.

lands, den Louvre, die Kunstwerke in den von ihm besuchten italienischen Sammlungen — er plaudert auch gelegentlich nur über mit der Kunst lose Zusammenhängendes, wie die Freuden des Malens und Gemaltwerdens, und erörtert endlich in zahlreichen kleinen Essays mit Ernst und Eifer die ihm nahe liegenden Probleme der Kunst. Zweifellos empfängt er zu alledem manche Anregung durch seinen Umgang mit den Malern der Zeit, von denen er einen großen Teil kennt. Gehört doch sein Bruder als Miniaturenmaler, wie einst er selbst, zu ihrer Zunft. Mit Haydon ist er während zweier Jahre gut bekannt, mit Northcote hat er festen dauernden Umgang, zu Collins, Füßli, James Barry, Beechy, George Dance und Wilkie bestehen Beziehungen. Seine Verbindung mit den bildenden Künstlern war ihm sicher ebenso wichtig, wie die mit Literaten und Dichtern. Das sieht man auch an den vielen Anekdoten und kleinen Zügen, die er aus dem Leben alter und neuer Künstler kennt, und die mindestens ebenso zahlreich bei ihm erscheinen, wie solche über Männer aus der literarischen Welt.

Bei alledem bedeutet jedoch der Umgang mit dem Kreis bildender Künstler für Hazlitt verhältnismäßig wenig gegenüber seinem unmittelbaren Umgang mit Kunstwerken, vor allem dem mit Bildern, der zusammen mit wenigen anderen von ihm hochgestellten Dingen — wie dem Umgang mit Büchern und dem Genuß der Natur[1]) — den Hauptinhalt und die Hauptfreude seines Lebens ausmacht. Wenig auch, muß man fast sagen, bedeutet für Hazlitts Kunstkritik der Verkehr mit anderen Künstlern gegenüber den Erinnerungen an seine eigene Künstlertätigkeit, die ihm nicht nur, trotz ihrer Kürze, immer wieder Anregungen, Stoffe und Gedanken für seine Essays liefert, sondern die ihm auch bei Erörterung aller kunsttheoretischen Fragen eine gewisse Grundlage, die der eigenen Erfahrung, bietet. Unvergeßlich bleibt ihm — für den überhaupt die Stärke der einmal empfangenen, und gerade der früh empfangenen, Eindrücke charakteristisch ist — seine viermonatige Kopiertätigkeit im Louvre (1802/03), und wir werden noch sehen, wie oft er auf sie, sobald sich nur ein Anlaß dazu findet, zurückkommt. Die Bilder, die er im Auftrage eines Mr. Railton aus Liverpool zu kopieren hatte, waren hauptsächlich von Raffael und Tizian

[1]) Siehe „The Marquis of Stafford 's Gallery": „Our intercourse with the dead is better than our intercourse with the living. There are only three pleasures in life pure and lasting, and all derived from inanimate things — books, pictures, and the face of nature."

und wurden ihm durch die eingehende Beschäftigung so lieb, daß ein großer Teil von ihnen ihm für immer das Höchste in der Kunst bedeutete. Ich gebe nachstehend die vollständige Liste der von Hazlitt kopierten Bilder, da er in seinen Essays öfter von den Originalen spricht (nach „The Hazlitts. An Account of their Origin and Descend. By W. C. Hazlitt, Edinburgh 1911). Soweit die Bilder im Katalog des Musée Napoléon[1]) nachweisbar sind, gebe ich jeweils die Nummer, unter der sie dort stehen, mit an:

Von Raffael: 1 The Transfiguration. (946).
2 The Holy Family. (1181).
3 Leo X. (1179).

Von Tizian: 4 A Young Neapolitan Nobleman. (1218 oder 943).
5 Hippolito de Medici. (1214).
6 Young Man with the Glove. (1227 oder 943).
7 A Nymph and Satyr. (1225).
8 Titan's Mistress. (1212).
9 Count Ugolino, a Sketch (a Pisan Story).

Von Tintoretto: 10 Sketch of a Head.
Von N. Poussin: 11 The Deluge. (82).
Von L. Lana: 12 The Death of Clorinda. (852).
Von van Dyck: 13 Portrait of a Lady. (266)[2]).

[1]) Musée Napoléon. Notice des Tableaux des Ecoles Francaise et Flamande, exposés dans la grande Galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal au VII; et des Tableaux des Ecoles de Lombardie et de Bologne, dont l'Exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX.

[2]) Von diesen Bildern befinden sich jetzt nur noch 2, 4, 6, 7, 8, 11 und 13 im Louvre. Nr. 1 ist (nachdem es 1779 nach Paris entführt worden war) 1815 nach Rom zurückgebracht worden und befindet sich jetzt im Vatikan. Bei Nr. 2 handelt es sich um die sog. ‚Große Hl. Familie Franz I.'. Nr. 3 ist das jetzt im Pitti befindliche Bild ‚Papst Leo X. und die Kardinäle Ludovico de Rossi und Giulio de Medici'. Unter den Bildern von Tizian lassen sich Nr. 4 und Nr. 9 nicht mehr nachweisen. Sie werden Tizian heute nicht mehr zugeschrieben. Das Bild Nr. 5 ist jetzt im Pitti, Nr. 7 stellt das im Katalog des Louvre als ‚Jupiter et Antiope' ou ‚La Venus de Pardo' verzeichnete Bild dar (Jupiter tritt als Satyr auf, daher die verschiedenen Bezeichnungen). Nr. 8 wird jetzt ‚Portrait d'une femme à sa toilette' genannt, da nicht feststeht, wer die Dargestellten sind. Nr. 10 ist nicht näher nachweisbar, Nr. 12 findet man im Katalog des Musée Napoléon unter dem Namen: La mort de Clorinde. Hazlitt schreibt in einem Brief vom 14. II. 1802 an seinen Vater darüber folgendes: „A fortnight ago to-morrow I began a copy

Hazlitt kam im Oktober 1802 nach Paris. Die italienischen Bilder, die er kopierte, waren gerade erst im August des Jahres zur Ausstellung gekommen. Die meisten von ihnen waren in Italien geraubt und sind später wieder dorthin gekommen.

Was Hazlitt an eigenen uns bekannten Bildern gemalt hat, findet man in W. C. Hazlitt's Buch verzeichnet [1]). Da diese Bilder keine Rolle in Hazlitt's Kunstkritik spielen, erübrigt sich hier eine namentliche Aufzählung. Es handelt sich um ein Dutzend Bilder, von denen zehn Porträt sind. Nicht alles hat sich erhalten, das beste und bekannteste ist das Bild Lambs (1804 gemalt), das sich in der Portrait Gallery in London befindet. Auch nach Aufgabe des Malerberufs hat Hazlitt noch gelegentlich gemalt. Am längsten hat ihn als Bildthema das der Jakobsleiter beschäftigt [2]).

In der ersten Zeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit hat Hazlitt sich nicht im Essay über Kunst geäußert. Er wandte sein Interesse auf diesem Gebiete ganz philosophischen und politischen Themen zu. 1804 hatte er den Malerberuf an den Nagel gehängt, am 11. Januar 1814 begegnet uns sein erster Essay auf dem Gebiet der bildenden Kunst unter dem Titel Why the Arts are not progressive? (Morning Chro-

---

of a picture I had not seen before — the subject of which is described in the catalogue in this manner: „852, by Ludovico Lana, born at Madena, in 1597; died in 1646. The death of Clorinda. Clorinda, having been mortally wounded in battle by Tancred, is seen lying at the foot of a tree, her bosom bare, discovering the place, where she was wounded. On the point of expiring she desires to receive the baptismal sacrement; and while Tancred administers it to her with the water he has brought in his helmet from a neighbouring spring, she helds out her hand to him, in token of forgiveness, and breathes her last." It is in my mind the sweetest picture in the place. My canvass is not so large as the other, but it includes both the figures which are of the seize of life. I have worked upon it forty hours, that is seven mornings: and am going over the whole of it again this week by then end of which I intend to have it finished — (Die Beschreibung des Bildes hat Hazlitt wörtlich aus dem Französischen des Musée Napoléon-Kataloges übersetzt).

Hazlitts durchweg lobende Aeußerungen über einige der anderen von ihm kopierten Bilder, die sich in weiteren Briefen an seinen Vater finden, gebe ich hier nicht, da sie sehr allgemeiner Natur sind und an anderen Stellen im gleichen Sinne wiederkehren.

[1]) S. auch P. P. Howe, The Life of W. H., das im Anhang eine Liste der von H. gemalten Bilder bringt.

[2]) S. Selections from W. Hazlitt. Ed. with Introduction and Notes by W. D. Howe (Boston 1913): „Hazlitt wished to symbolize the ascend of the human spirit toward light".

nicle). In derselben Zeitschrift erscheinen auch die drei nächsten Beiträge: Fine Arts. British Institution. (5. Februar 1814), Fine Arts (The Louvre) (24. März 1814) und On Haydon's Solomon (4. Mai 1814). Der erste Artikel beschäftigt sich mit der Frage, ob die bildenden Akademien gefördert werden können, der nächste mit der jährlichen Ausstellung moderner Künstler, der dritte ist eine Plauderei über den durch die Kriegszeiten bedrohten Louvre, der vierte eine Besprechung des Haydon'schen Bildes Judgement of Solomon.

Es folgen dann im Examiner On Hogarth's Marriage-à-la mode (5. Juni 1814), Mr. West's Picture of Christ rejected (26. Juni 1814), am 17. und 31. Juli im Champion die Essays Wilson's Landscapes at the British Institution and On Gainsborough's Pictures. Wie in jedem dieser vier befaßt sich Hazlitt auch in den nächsten vier (zusammengehörigen) Essays mit einem neueren englischen Künstler, mit Reynolds und dessen Kunstanschauungen. Die Titel lauten: An Introduction to an Account of Sir J. Reynold's Discourses (27. November 1814), On Genius and Originality (4. Dez. 1814), On the Imitation of Nature (25. Dez. 1814) und On the Ideal (8. Jan. 1815). Alle im Champion.

Was sonst noch im Jahre 1815 erscheint, ist wenig: am 22. Januar eine Besprechung von Lucien Buonaparte's Collection, am 5., 19. Febr. wieder British Institution, die Ausstellung des betreffenden Jahres behandelnd, am 5. März On Mr. Wilkie's Pictures. (Ebenfalls sämtlich im Champion erschienen).

Von 1816 sind: On Beauty (4. II), On Imitation (18. II), On Gusto (26. V), und The Catalogue Raisonné of the British Institution (3. XI). Alle diese Essays sind kunsttheoretischer Natur und erscheinen im Examiner. Später wurden sie von Hazlitt in seine Sammlung des „Round Table" aufgenommen. Ueber die Elgin Marbles gibt er im Juni dieses Jahres einen kurzen Bericht: Report from the select Committee of the House of Commons on the Elgin Marbles (enthalten im späteren Essay von 1822 über den gleichen Gegenstand).

1817 erscheint nur ein Essay über West's Picture of Death on the Pale Horse (Dezember) im Edinburgh Magazine.

1818 (im Oktober) und 1819 (im Juli) bringt Hazlitt im Edinburgh Magazine Toughts on Taste.

1820 (Dezember) wieder nur eine Plauderei über Kunst: On the Pleasure of Painting, im London Magazine.

Aus dem Jahr 1821 kennen wir 4 Essays. On Haydon's Christ's Agony in the Garden (Mai), und On a Landscape of N. Poussin (August) erscheinen im London Magazine. Letzteres ist die erste ausführliche Beschäftigung Hazlitt's mit dem Werk eines klassischen Malers im Essay, zugleich einer seiner besten Essays überhaupt. Zum erstenmal finden wir Hazlitt bei der Beschreibung eines Bildes, für das er in Begeisterung glüht, und das kommt auch seinem Stil zugute, der hier viel reicher wird als in den Essays über die neueren Maler, die nur ein bedingtes Interesse für ihn haben. Die Titel der zwei weiteren Essays sind: On Genius and Common Sense und On Certain Inconsistencies in Sir Joshua Reynold's Discourses. Beide erscheinen im ersten Bande von „Table Talk".

1822 kommt dann mit dem zweiten Bande dieser Essay-Sammlung On the Picturesque and Ideal, eine Abhandlung über den malerischen und den idealen Stil in der Malerei. Im Februar und Mai erscheinen im London Magazine On the Elgin Marbles und der Essay On William's Views in Greece, in dem es sich um Landschaftszeichnungen des Mr. Hugh William (1773—1829) handelt. In den folgenden Monaten beginnt eine Reihe von Essays (ebenfalls im London Magazine), die sich mit den hauptsächlichsten Bildergalerien Englands beschäftigen. Hazlitt schildert sie aus eigener Anschauung. Um das zu können, machte er Ende 1822 eine Rundreise, auf der er die Sammlungen von Angerstein, Lord Grosvenor und Lord Stafford, die in Dulwich, Windsor, Hampton Court, Wilton, Stourhead, Petworth, Fonthill Abbey, Burleigh House, Blenheim und Oxford (in der Radcliff Library) aufsuchte. Worauf es ihm bei der Schilderung der Galerien ankam, sieht man aus den Schlußworten von „Pictures at Oxford and Blenheim", welche lauten: ... if we shall have inspired ... any additional degree of curiosity respecting the art or any greater love of it in our readers, we shall think our labour and our anxiety to do justice to the subject most amply rewarded[1]). Die Artikel erschienen in dieser Reihenfolge:

[1]) Siehe vol. IX der „Collected Works", Anmerkungen zu S. 69.

Pictures at Burleigh House (April 1822), Fonthill Abbey (November), Mr. Angerstein's Collection (Dezember), The Dulwich Gallery (Januar 1823), The Marquis of Stafford's Gallery (Februar), The Pictures at Windsor Castle (März), The Pictures at Hampton Court (Juni), Lord Grosvenor's Collection of Pictures (Juli), Pictures at Oxford and Blenheim (November).

Aus dem Jahre 1823 stammen außerdem der Artikel vom 2. August im Literary Examiner Judging of Pictures, über die Frage, ob Maler berufenere Beurteiler von Bildern seien als Laien, und die Plaudereien On the Old Age of Artists[1]) (Sept. im London Magazine) und On Sitting for one's Picture (Nov. im New Monthly Magazine).

Wir sehen, das Jahr 1823 ist neben dem von 1814 besonders fruchtbar für Hazlitt's Beschäftigung mit der Kunst. Den Abschluß für 1823 bildet hierin im November der Artikel „Fine Arts", der in anderen Essays Gesagtes für die Encyclopedia Britannica zusammenstellt. In der Encyclopedia Britannica auch erscheint 1824 ein Essay über James Barry (1741—1806). Außer letzterem entstanden 1824 nur noch verschiedene Beiträge zum Morning Chronicle, die anläßlich einer Reise, die Hazlitt mit seiner zweiten Frau nach Frankreich und Italien (August 1824 bis Oktober 1825) machte, geschrieben wurden. Ein Teil von ihnen berichtet über die Kunstwerke, die Hazlitt unterwegs sah, und nur diese besitzen hier Interesse. Es sind folgende: The Louvre (28. Sept.), Dialogue of the Exhibition of modern French Pictures (8. Okt.), The Luxembourg Gallery (22. Okt.), French Sculpture (2. Nov.).

Von 1825: Beitrag Nr. 18 über Florenz (26. Juli), Nr. 20 über Rom (12. August), und Nr. 26 über Venedig (15. Sept.).

Diese und die übrigen hier nicht aufgezählten Beiträge sammelte Hazlitt 1826 in Buchform und gab sie unter dem Titel „Notes of a Journey through France and Italy" heraus.

1826 erscheint der „Plain Speaker", in ihm On a Portrait of an English Lady by Vandyke, jenes Bild aus

[1]) Hier werden moderne Künstlerpersönlichkeiten besprochen.

dem Louvre, das unter den Hazlitt'schen Kopien genannt ist, ausführlich und mit vielen Abschweifungen auf andere Maler behandelnd. Außerdem Whether Genius is conscious of its Powers?

1827 bringt Hazlitt im New Monthly Magazine English Students at Rome (Oktober), das die Frage, ob Rom zur Arbeitsstadt geeignet sei, aufwirft und im November The Vatican, das die Werke Michelangelos und Raffaels vergleicht.

Dann nichts bis Oktober 1829, wo in der Edinburgh Review ein Essay über Flaxmann's Lectures on Sculpture erscheint.

1830, im Jahre seines Todes, finden sich im „Atlas" am 3. und 10. Januar Essays über Originality und The Ideal[1]). Außerdem gibt Hazlitt seine Conversations of James Northcote, Gespräche, die er z. T. mit diesem Maler gehabt, z. T. ihm in den Mund gelegt hat, heraus.

Kurz vor seinem Tode ist wohl Royal Academy entstanden, worin er die Wahl Archer Shee's zum Präsidenten der Royal Academy begrüßt.

Undatierbar ist On the Grand and Familiar Style of Painting.

---

[1]) Beides erschienen als „Specimens of a Dictionary of Definition".

Teil I.

1. Kapitel:

Die von Hazlitt gesehenen Kunstsammlungen. Hazlitts Urteil über Galerien und Bilder als solche.

Im Folgenden gebe ich einen Ueberblick über die Sammlungen, von denen uns bekannt ist, daß Hazlitt sie besucht hat. Sein allgemeines Urteil über die betreffenden Galerien füge ich jeweils hinzu. Es handelt sich um Sammlungen der Länder England, Frankreich, Italien und Holland. Ich gehe chronologisch vor, was zugleich im wesentlichen der vorstehenden Reihenfolge der Länder entspricht.

Die erste Bildersammlung, von der sich nachweisen läßt, daß Hazlitt sie gesehen hat, ist die in Burleigh. In seinem Essay „Pictures at Burleigh-House" (IX. 62—69) vom April 1822 erzählt Hazlitt, daß er zweimal in Burleigh gewesen sei, und zwar einmal vor zwanzig Jahren, (hier muß es sich um einen Besuch im Jahre 1801 handeln, den er gelegentlich eines Besuches bei der Familie seiner Mutter in Peterborough machte) und davor schon einmal. Dieser allererste Besuch fällt in die Zeit zwischen 1795 und 1798, als Hazlitt ohne feste Beschäftigung in Wem wohnte. Nach Ireland soll er ihn mit 17 Jahren gemacht haben, also um 1795. Welch unvergeßlichen Eindruck ihm Burleigh damals machte, zeigt seine Erinnerung an jenen Tag, dessen enthusiastische Schilderung im obengenannten Essay zu finden ist. Den größten Eindruck haben ihm damals die Rembrandts gemacht, die ihn beim zweitenmal dagegen enttäuschten, was nicht verwundern kann, denn unter den dort Rembrandt zugeschriebenen Bildern war höchstens eines wirklich von ihm und dieses (ein „Wilhelm Tell") auch kein besonders eindrucksvolles Stück. Beim ersten Besuch kannte Hazlitt sicher noch kaum etwas an Gemälden, er wurde zur Verehrung Rembrandts wahrscheinlich mehr durch seinen Namen und das dunkle Aussehen der Bilder, das ihm auch später solche stets ehrwürdig und lieb machte, bestimmt. Wie er auch von den Claudes dort sagt, daß er damals an sie geglaubt habe, obgleich sie ihm nicht einmal gefielen. (But I believed, and wondered). Beim zweiten Besuch dagegen hatte er bereits durch seine Studien sehen gelernt und trat nun mit ganz anderen Augen und neuem Urteil vor die Bilder.

Die erste für Hazlitt wirklich bedeutsam gewordene Sammlung ist die berühmte Orleans-Collection, jene Sammlung Philipps II. von Orleans, die bis 1792 in Paris bestand und dann in England verkauft wurde [1]). Sie kam in zwei Abteilungen nach London, von denen die eine (aus niederländischen und deutschen Bildern bestehend) 1793, die andere (die französischen und italienischen Bilder enthaltend) 1798/99 ausgestellt und verkauft wurde. Aus Hazlitts Lebensumständen geht hervor, daß er nur jene zweite Abteilung gesehen haben kann, denn erst 1798 ging er nach London, um bei seinem Bruder John, dem Miniaturenmaler, zu malen. Bei einem solchen Besuch muß er die Orleans-Sammlung gesehen haben. Nach seinem eigenen Zeugnis datiert von jenem Tage die Bildung seines Geschmacks, erkennt er zum ersten Mal die Schönheiten der Kunst und lebt er in einer Welt von Bildern [2]). Höchst wahrscheinlich hat dieses Erlebnis auch großen Einfluß auf seinen Entschluß, Maler zu werden, gehabt.

Außer in dem Essay „On the Pleasure of Painting" erwähnt Hazlitt die Orleans-Sammlung in „The Marquis of Stafford's Gallery", wo er mehrere Male von Bildern sagt, sie seien ihm lieb, denn er habe sie in der Orleans-Sammlung gesehen, sie dort bereits verehrt. (Zwei Drittel der italienisch-französischen Abteilung der Sammlung gingen in die Stafford-Galerie über). Man gewinnt aus seinen Worten den Eindruck, als sei jedes Bild in dieser Sammlung ersten Ranges gewesen, so günstig ist sein Urteil. Es waren etwa dreihundert Bilder, in

[1]) Zum Folgenden siehe Waagen, „Kunstwerke und Künstler in England", Berlin 1837, Bd. I, S. 44 ff.

[2]) Siehe „On the Pleasure of Painting" (VI, S. 14): „My first initiation in the mysteries of the art was at the Orleans Gallery: it was there I formed my taste, such as it is, so that I am irreclaimably of the old school in painting. I was staggered when I saw the works there collected, and looked at them with wondering and with longing eyes. A mist passed away from my sight: the scales fell off. A new sense came upon me, a new heaven and a new earth stood before me. ... We had all heard of the names of Titian, Raphael, Guido, Domenichino, the Caracci — but to see them face to face, to be in the same room with their deathless productions, was like breaking some mighty spell — was almost an effect of necromancy! From that time I lived in a world of pictures. Battles, sieges, speeches in parliament seemed mere idle noise and fury, 'signifying nothing', compared with those mighty works and dreaded names that spoke to me in the eternal silence of thought. This was the more remarkable, as it was but a short time before that I was not only totally ignorant of, but insensible to the beauties of art."

der Hauptsache von folgenden Künstlern, (d. h. diesen zugeschrieben. Das Folgende nach Waagen): Fr. Albano, F. Baroccio, Fr. Bassano, Giac. Bassano, Giov. Bellini, Michelangiolo, Seb. Bourdon, Luca Cambiasi, An. Carracci (von diesem allein 24 Bilder), Ag. u. Lod. Carracci, Caravaggio, Correggio (10), Domenichino (8), Fr. Francia, Garofalo, L. Giordano, Giorgione, Guercino, Ch. Le Brun, Cl. Lorrain, Palma Vecchio, Parmegianino, Perugino, Seb. del Piombo, Poussin, Raffael (12), G. Reni (13), G. Romano (11), Spagnaletto, Tintoretto (12), Tizian (28), Paolo Veronese (16), L. da Vinci, Watteau. Wie er über die Bilder im einzelnen geurteilt hat, können wir zum Teil noch aus ihrer späteren Besprechung im Artikel über Stafford House und über andere Galerien sehen. Er erwähnt dort und sonst folgende aus der Orleans-Sammlung stammende Bilder[3]): Tizian: Bath of Diana, Three Ages (von Hazlitt Four Ages genannt), Diana and Actaeon, Diana and Calisto, Venus rising from the sea, Clemens VII., Raffael: Papst Julius II. (Angerstein)[4]), An. Carracci: Danae, St. Gregory with Angels (wohl St. Stefan von Engeln umgeben), St. John in the Wilderness (Angerstein), Diana and Calisto. L. Carracci: Susannah and the Elders (Angerstein), Albano: Fable of Salmacis (= Salmacis u. Hermaphrodit); Palma Vecchio: A Doge of Venice; Bassano: The Circumcision; Correggio: The Muleteers, Study of Heads (Angerstein); L. Cambiasi: Death of Adonis; L. da Vinci: A female Head; Domenichino: Christ bearing his Cross; Guido Reni: Infant Christ sleeping on a Cross; Poussin: The Sacraments; Seb. del Piombo: The Raising of Lazarus (Angerstein).

Diese Liste zeigt, was Hazlitt in der Orleans-Sammlung sicher gesehen hat.

1802, im Dezember, kommt Hazlitt nach Paris und studiert bis zum Januar 1803 im Louvre. Was er dort an Bildern kopiert hat, habe ich bereits erwähnt. Wie sein Eindruck von der Galerie im allgemeinen war, sehen wir wieder aus dem Essay „On the Pleasure of Painting“[5]), wo er meint „if thou hast not seen the Louvre, thou art damned! for thou hast not seen the choicest remains of the works of art“, und weiterhin „How often, thou tenantless mansion of Godlike magnificence —

[3]) Die Urteile siehe bei den einzelnen Künstlern, ebenso über Zuschreibung der Bilder.

[4]) d. h. aus der Sammlung Orleans in die Angersteinsche gekommen.

[5]) VI, S. 15 u. 16.

how often has my heart since gone a pilgrimage to thee". Das Musée Napoléon enthielt zu jener Zeit die herrlichsten Kunstwerke aus Italien, Deutschland und den Niederlanden, so war Hazlitts Begeisterung sicherlich berechtigt.

1801 sieht Hazlitt, wie schon erwähnt, zum zweitenmal Burleigh, die Sammlung des Marquis of Exeter[6]). 1822 dieselbe zum dritten Mal. In diesem Jahr besuchte er die berühmtesten Sammlungen Englands, um sie dann im London Magazine zu beschreiben. Nur für diesen dritten Besuch in Burleigh kennen wir Hazlitts Urteil über die Sammlung. Das beste Bild, eine Madonna von Petrus Christus (Maria mit dem Kinde vor dem Karthäuser. Seit 1888 in Berlin [Nr. 523 B]) wurde von ihm nicht beachtet. Die Hauptfreude machen ihm die Bilder, an die er sich von früher her erinnert, ein Holbein, ein Guido[7]), ein Paul Bril, vor allem aber zwei Studienköpfe Raffaels. Ein entschiedenes Urteil über die Sammlung als Ganzes läßt er weder nach der guten, noch nach der schlechten Seite hin hören. Er erwähnt nur wenige Bilder im Verhältnis zum Umfang der Sammlung (gegen 500 Bilder), woran wohl mit schuld ist, daß die Qualität der Bilder nicht so groß war (Waagen gibt kein günstiges Urteil ab). (IX. 62 ff.).

Die von Hazlitt Ende 1822 besuchten Gemäldesammlungen sind die Angersteinsche, Lord Staffordsche, die in Dulwich, Windsor Castle, Hampton Court, Stourhead, Petworth, Burleigh House, Fonthill Abbey u. Blenheim. Ueber Longford Castle und Wilton berichtet Hazlitt aus dem Gedächtnis, da diese Sammlungen 1822 nicht mehr öffentlich zugänglich waren. (S. 304—05). Ich berichte über sie in der Reihenfolge der sie betreffenden Artikel im London Magazine.

Die Angerstein Collection (1824 verkauft bildete sie den Grundstock der National Gallery) wird von Hazlitt die vielleicht schönste Galerie der Welt genannt, alle Bilder seien erstklassig. Sie enthielt 38 Bilder, von denen er 27 erwähnt. Auch diese Sammlung besaß aus der Orleans Collection einige Bilder, die Hazlitt also bereits kannte. Die Bilder waren in der Hauptsache wirklich ausgezeichnet, in der Mehrzahl von Italienern des 16. u. 17. Jahrhunderts gemalt. Daneben waren vorhanden Claude und Poussin, von Niederländern Cuyp, Rem-

[6]) 1888 verkauft.

[7]) in „On the Pleasure of Painting" sagt er: „Burleigh, wo einige der engelhaften Köpfe Guidos sind."

brandt, Rubens, van Dyck, von Engländern Reynolds, Wilkie, Füßli und Hogarth. Dieser machte mit seiner Marriage-à-la Mode den größten Eindruck auf Hazlitt. Daneben rühmt er vor allem die Carracci und Poussin, Rembrandt und Seb. del Piombo, während ein Bild von Rubens das einzige ist, das er entschieden schlecht findet. Die Engländer werden außer Hogarth nur halb gelten gelassen. Hazlitt meint, ehe er die Sammlung beschreibt: „Es gibt keinen schöneren Genuß als zu einer solchen Sammlung zugelassen zu werden. Hier weht eine göttliche Luft, die alle Sorgen heilt. Hier ist das wahre Heim der Seele. Der Besuch einer echten Kunstsammlung ist gleich einer Pilgerfahrt, ist Andacht vor dem Altar der Kunst." (IX. 7--17).

The Dulwich Gallery[8]) (besucht am 5. November 1822): Von den 356 aufgehängten Bildern, meist Kabinett-Bildern, meint Hazlitt, daß es störend sei, daß sie so nah beieinander und viele von ihnen zu hoch hingen (wie das auch heutzutage noch so ist). Dulwich hat sich seit Hazlitts Besuch kaum verändert. Was ihn damals anzog, waren die Cuyps, Poussin, Watteau, Murillo, Velasquez, Veronese und am meisten Rembrandt. Was sonst an Niederländern vorhanden ist, wird zwar nicht ganz übersehen, aber doch wenig gewürdigt im Verhältnis zum andern. Im ganzen erwähnt Hazlitt gegen 65 Bilder (IX. 17—27).

The Marquis of Stafford's Gallery[9]): Hazlitts Urteil über diese Galerie lautet: „Im ganzen ist die Stafford Gallery wahrscheinlich die großartigste Sammlung unseres Landes. Die Beispiele aus den verschiedenen Schulen sind zahlreich und ausgewählt. Doch fehlt auch dieser Sammlung noch einiges, es gibt hier keine Rembrandts, van Dycks oder Rubens'!" Hazlitt vermißt also die großen Niederländer. Was sich an Bildern zweiten Ranges hier von ihnen befand, interessierte ihn neben den Tizians, Raffaels, Carraccis, neben Correggio, Bassano,

[8]) Sie war 1812 eröffnet worden. Angelegt von Noel Desenfans, einem Londoner Bilderhändler, von diesem dem Maler Sir Fr. Bourgeois (gest. 1811) vermacht. Dieser hinterließ die Sammlung dem God's Gift College in Dulwich.

[9]) Begründet vom Herzog von Bridgewater, der sie seinem Bruder, dem Marquis von Stafford unter der Bedingung vermachte, daß sie an seinen zweiten Sohn, den Lord Fr. Egerton übergehen sollte (siehe Waagen I, S. 315). Waagens Urteil: Durch die Mannigfaltigkeit ihrer Anlage behauptet sie unter allen Gemäldesammlungen in England den ersten Rang, denn sie enthält Meisterwerke aus der italienischen, holländischen und französischen Schule, und auch die flamändische, spanische und englische gehen nicht leer aus.

L. Cambiasi, Veronese oder Poussin weniger. Doch erwähnt er Teniers, Metzu, G. Douw, Ostade, Ruysdael, van de Velde, A. Cuyp, Vangoyen mit Anerkennung. Im ganzen sind gegen 40 Bilder erwähnt, von denen die Raffaels, Tizians und Carraccis den größten Raum einnehmen (IX. 27—36).

Windsor Castle: Hazlitt meint, Windsor habe zuviel Räume mit schlechten Bildern von Königen und Königinnen, mit solchen von Verrio und West [10]). Doch seien zehn oder zwanzig Bilder so, daß wer sie einmal gesehen habe, sie nie wieder vergesse. Diese machten Windsor zu einer Schatzkammer der Kunst. Hazlitt interessieren vor allem die van Dycks, die in Windsor sehr zahlreich und gut sind, dann Guido Reni, eine Rubenslandschaft und Holbein, während er Zuccarellis Landschaften, Carlo Dolce, Lely, Denner und ein Quentin Matsys zugeschriebenes Bild ablehnt (IX. 36—42).

Hampton Court: Hier sind es die Raffaelschen Kartons, neben denen alles andere in Hampton Court für Hazlitt zurücksteht. Hampton Court enthält sehr viele unbedeutende Bilder, sodaß es nicht verwundern kann, wenn Hazlitt sein Interesse fast ausschließlich den Kartons zuwendet. Nur für Tintorettos „Nine Muses" begeistert er sich noch besonders, und das ist auch das Bild, das man heute noch für das beste dort erklären muß. Dagegen gedenkt Hazlitt Mantegnas Triumphzug Cäsars mit keinem Wort, was umso schwerwiegender ist, als dieses Werk auch damals sehr bekannt war [11]) (IX. 42—49).

Grosvenor Collection [12]). Hazlitt sagt: Lord Grosvenors Bilder zeichnen sich hauptsächlich durch Eleganz, Glanz und gute Erhaltung aus, während die Staffordschen mehr wie alte Bilder aussehen und einen entsprechenden Ton von Reichtum und Großartigkeit besitzen. Besonders hervorgehoben werden die Bilder von Rembrandt, Rubens, Claude und Poussin (IX. 49 bis 55).

Longford Castle*): Hier machen Hazlitt nur zwei große Claudes und ein Bild Guido Renis Eindruck. (Waagen erwähnt noch sieben Holbeins, vier Tizians, zwei Poussins und Landschaften von Rubens. Die Claudes und Guido Reni werden von ihm auch sehr hoch geschätzt.) (IX. 55).

---

[10]) Auch Waagen meint: Viel Mittelmäßiges und Schwaches neben sehr guten Bildern.

[11]) Waagen interessiert er ebenso sehr wie die Kartons.

[12]) Vom Marquis von Westminster gesammelt. Waagen: Hauptbestandteil der Galerie niederländische Bilder des 17. Jhs.

*) in Wiltshire. Waagen II, S. 263 f. u. II, 271 f.

Wilton House: Hier ist nur ein schönes Bild, sagt Hazlitt: Die Pembroke Family von van Dyck. (Nach Waagen waren die Hauptstärke der Sammlung deutsche und niederländische Bilder, darunter L. v. Leyden und Mabuse). Ueber die Antiken spricht er anerkennend, doch nur ganz im allgemeinen (IX. 57).

Stourhead[13]) entsprach nicht Hazlitts Erwartungen. Er meint, die Schönheit des Dorfes müsse für die Galerie entschädigen. Außen um sie herum sei es schön, innen dafür umso weniger. Gut findet er ein Bild van Dycks, einen Holbein und Kopien nach Guido. Alles übrige sei Schund: Entweder italienische Bilder vom Anfang des 18. Jhs. oder englische vom Anfang des 19. Jhs. Besonders daß die englischen so schlecht sind, schmerzt ihn (IX. 60).

Petworth[14]): Hazlitt rühmt, daß Petworth die schönsten van Dycks der Welt habe. Acht oder zehn von ihnen seien durch keine Menschenkunst zu übertreffen. Sie nach Verdienst zu preisen sei unmöglich. Von der Antiken-Sammlung, die Waagen eine der besten in England nennt, sagt er nur, daß sie wunderbar sei und es einen Morgen in Anspruch nehmen würde, sie richtig zu studieren (IX. 61).

Fonthill Abbey[15]) (IX. 58—60). Wohl keine Sammlung hat Hazlitt je so enttäuscht wie diese. (I would not give twopence for the whole gallery at Fonthill)[16]). Kein einziges großartiges Bild sei vorhanden. Er fragt: Was soll man in einer Sammlung, die nichts enthält, das einem für Jahre hinaus Freude geben kann? Die hohe Kunst fehlt ganz in Fonthill Abbey, obwohl sich niemand dieser Ansicht anschließen will. (Waagen schätzt diese Sammlung sehr hoch, sagt sie sei voll edler Kunstschätze.) Hazlitt stört es, daß die Sammlung voll nichtiger Raritäten und Sehenswürdigkeiten von handwerksmäßiger Fertigkeit sei, voll Miniaturen und Bijouterien, dagegen keinen Platz für große Werke habe. Berchem, Polemberg, Mieris, Vanderwerff und ähnliche mittelmäßige Meister bildeten die Hauptfreude Mr. Beckfords. Hazlitts im November 1822 zur Auktion dieser Sammlung geschriebener Artikel (IX. 348 ff.) nennt

[13]) Sitz des Sir Richard Colt Hoare Baronet. (Wiltshire) Waagen II. 321, 1. VI. 1883 versteigert.

[14]) In Sussex. Waagen II, S. 588.

[15]) Ihr Besitzer war Mr. Beckford. 1823 wurde die Sammlung verauktioniert.

[16]) „On a Portrait of an English Lady by Vandyke". (VII. 229).

Fonthill Abbey ein Museum alles dessen, was merkwürdig und kostbar und zur gleichen Zeit höchst wertlos unter den Erzeugnissen der Kunst und der Natur sei. Raritäten aus aller Herren Länder — Möbel, wertvolle Steine, chinesische Pagoden, persische Teppische, gemalte Fenster seien da, doch nicht ein wirkliches Kunstwerk. Die Bilder seien reine Ausstaffierungsstücke, die durch ihr Alter und die peinlichste Ausführung bemerkenswert seien, auf einer Stufe mit einem schön polierten Mahagonitisch oder einem Eichenfußboden ständen. Als äußerster denkbarer Gegensatz zu Fonthill Abbey denkt Hazlitt an den Escurial mit seinen Tizians. Weiter meint er: Mr. Beckford hätte Gelegenheit genug gehabt, wirkliche Kunstwerke zu erwerben, aber nicht einmal Marmorkopien nach Antiken oder große Dinge aus der Geschichte hat er gesammelt — wie ägyptische Hieroglyphen, chaldäische Manuskripte oder Mumien aus den Pyramiden. So wenig wie möglich ist von dem vorhanden, was klassisch oder für die Vorstellung eindrucksvoll ist. Alles steht unter dem Zeichen: „Das gehört mir und hat für sonst niemand Interesse", man vergißt über den Dingen hier nicht ihren Besitzer, wie das bei großartigen oder schönen Werken der Fall ist, und so erhöhen sie einen nicht über sich selbst. Was nur durch seine Kostbarkeit oder Ausführung bemerkenswert ist, kann nur Interesse für den Hersteller oder den Eigentümer haben. Hazlitt meint: wer macht sich etwas aus solchem Trödelkram wie dem alten Breughel, Stella, Franks, L. Cranach, Netcher oder Cosway?[17]). Mit Anerkennung erwähnt er nur Skulpturen Cellinis und Giov. da Bolognas, ein Bild Berchems, und eine Sybilla Libyca von L. Carracci. Auch gefallen ihm die Fenster der Abtei. Man sieht, Hazlitt hatte nichts für Kunstgewerbe übrig. Eine Aufzählung von leeren Kästen und Krügen, von verschiedenartigem Porzellan und orientalischen Raritäten bezeichnet er als ebenso furchtbar wie das Lesen von Della Cruscan — Poesie. Alles in allem erscheint ihm der Besuch von Fonthill Abbey höchst unerfreulich.

[17]) Stella: Familie französischer Maler zwischen 1525 und 1697. Franks: Frans Franken d. J. 1581 bis 1642 (Antwerpen). Netcher: 1639—1684. Richard Cosway gest. 1821, Miniaturist. — Waagen nennt M. Miereveldt, M. Hondekoeter, Polemberg, Cl. Lorrain, Van de Capelle, Pieter Neefs, P. Bril, Joh. Breughel, F. van Kessel, außerdem Bilder aus der byzantinischen Schule und Miniaturen aus der van Eyck-Schule, von Italienern Perugino und Giov. Bellini u. a. Außer diesen Bildern enthielten die Räume noch einen reichen Schmuck anderweitiger, höchst gewählter Kunstgegenstände, z. B. Majoliken des 16. Jhs. u. Gefäße aus Limoges (II. S. 325 ff.).

In Oxford[18]) besuchte Hazlitt die Sammlung der Radcliff Library[19]), die er dunkel, feierlich und alt nennt. Doch seien die meisten Bilder entweder Kopien oder verdorben, oder niemals etwas wert gewesen. Als schön werden ein Music-Piece Tizians genannt und vier aus den Raffaelschen Kartons stammende Köpfe (IX. 69 ff.).

Blenheim ist für Hazlitt eine Sammlung[20]) ohnegleichen: sie enthalte kein einziges schlechtes Bild. Von Anfang bis zu Ende sei das Interesse von reichen und edlen Werken gefesselt. Blenheim sei überreich an Rubens'schen Bildern (Hazlitt beschreibt „Silenus", „Rape of Proserpine", „Flight into Egypt"; „Suffer little Children to come unto me") und zwar an solchen, die besonders weich und zugleich großartig in der Farbe, besonders reich in der Komposition und besonders salbungsvoll (unctuous) im Ausdruck seien. Den zweiten Platz nach Rubens nehme in der Sammlung van Dyck ein. Als ein Meisterwerk nennt Hazlitt „Charles I. on Horseback". Schließlich verherrlicht er noch eine Folge von Tizian fälschlich zugeschriebenen Bildern (IX. 71).

Im September 1824 geht Hazlitt auf die Reise nach Frankreich und Italien, und kommt so zum zweitenmal nach Paris und in den Louvre. In seinem Reisebericht (IX. 106) heißt es[21]): „Das erste in Paris war für mich ein Besuch im Louvre. Er stand im Mittelpunkt aller meiner Gedanken, denn seit zwanzig Jahren hatte ich ihn im Gedächtnis. Damals hatte ich mich an seinem kostbaren Inhalt beinah blind gesehen, sollte ich mich jetzt nicht blind weinen über die in der Zwischenzeit verschwundenen Bilder?[22]). Was sollte jemals diese Lücke in meinem Herzen ausfüllen? Nie in all der langen Zeit der Abwesenheit habe ich dich, oh Louvre, vergessen, im Schlafe habe ich dich vor Sehnsucht gesucht, und wo immer ich auch war, du warst um mich, als Vision und unaussprechliche Freude. Ich brauchte nur eine Feder in meinem Gehirn zu berühren und da stand alles vor mir: die goldenen Farben Tizians, die göttliche Anmut Guidos, frei von jedem Tadel, Raffaels sprechende Gesichter, der

[18]) Hier wie in Blenheim war er bereits 1809 mit den Lambs gewesen (siehe Birrell, S. 88).

[19]) Waagen erwähnt keine solche Sammlung in Oxford.

[20]) Besitz des Herzogs von Malborough. 1886 versteigert.

[21]) Alle Urteile über die folgenden Galerien aus „Notes of a Journey through France and Italy".

[22]) Ein großer Teil der geraubten Kunstschätze hatte 1815 an die Niederlande, Italien und Deutschland zurückgegeben werden müssen.

Glanz des Rubens, die großartige Düsterheit Rembrandts, die leichte Eleganz des van Dyck, Claudes klassische Landschaften, die die Empfindungen des Elysiums aufbewahrten und Poussins, die den Geist des Altertums über sie breiteten. Hier war die Transfiguration und St. Peter Martyr, die beiden St. Jerome von Domenichino und Correggio, hier standen der Apollo und der Antinous, der Laokoon und der Dying Gladiator, Diana and her Fawn, all die Berühmtheiten der alten Welt!" Bei diesem zweiten Besuch des Louvre stehen für Hazlitt Claude Lorrain und Poussin im Vordergrund, daneben Rubens' Luxembourg-Bilder. Neben Rembrandt und van Dyck verherrlicht er dann vor allem Guido Reni und natürlich Tizian. Doch meint er, um die Sammlung vollständig zu machen, müßten mehr Raffaels, Correggios und Domenichinos da sein. Es fehlten sechs oder acht große Bilder, wie z. B. das Altarpiece of St. Mark von Tintoretto und P. Veroneses Marriage at Cana. Mit diesen Bildern erst wäre der Louvre vollkommen.

In Paris sieht Hazlitt neben dem Louvre noch die Luxembourg-Galerie: Die modernen Franzosen gefallen ihm als Ganzes garnicht. Er nennt hauptsächlich Bilder von Girodet, David, Guerin, Lethière, Horace Vernet, Delacroix und Gerard. (IX. 129—138).

Auf seiner Reise durch Italien kommt Hazlitt zuerst nach Turin, wo er verhindert wird, die Bilder zu sehen: The hurry prevented me from seeing some fine Rembrandts, Spagnalettos and Carraccis — bemerkt er. Die erste italienische Sammlung sieht er in Parma, „the new gallery which the Archduchess has built for her pictures" [23]). Hazlitt kann hier nichts finden, was ihm gefällt; er nennt nur die verschiedenen Correggios, die ihn enttäuschen: I was ready to exclaim 'Oh painting! I thought thee a substance and I find thee a shadow'. (IX. 203).

In Bologna sieht Hazlitt die Sammlung des Marquis Zampieri [24]). In dieser findet er kein einziges Bild des Ansehens wert, außer einigen Giottos und Ghirlandaios (die sicher nicht echt waren). Dagegen meint er: The Collection of Pic-

[23]) Jetzige Reale Galleria in der Pilotta, dem großen Farnese Palast, gegründet 1752. Enthält vor allem berühmte Correggios und andere Italiener des 16. u. 17. Jhs. (Cima da Conegliano, Carracci, Girol. Mazzola, Parmigianino, Tiepolo usw.).

[24]) Galleria Sampieri: Schöne Fresken aus der Geschichte des Herkules von den Carracci und von Guercino (Baedekers Oberitalien 1928, S. 451).

tures in the Academy[25]) is worthy of Italy and of Bologna". Eindruck machen ihm Raffaels Heilige Cäcilie, die Carraccis, Domenichinos und Guido Renis. Er verläßt die Galerie „once more reconciled to my favourite art", und vor allem angetan von Guido Reni. (IX. 205. 206).

In Florenz sieht Hazlitt die Gallery (die Uffizien) und den Pitti Palace. In jener beachtet er die Antiken, vor allem die Büsten (one of the striking things in the Gallery at Florenz is the Collection of Antique Busts; IX. 221), die ihn als Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten interessieren, dann Tizian, Raffael; Guercinos „Endymion" begeistert ihn, während er Correggios Bilder nicht recht leiden mag. Weiter erwähnt er Luini, L. da Vinci und Bronzino und als besonders interessant zwei lange Galerien voll Büsten und Statuen; unter diesen Giov. da Bolognas, die Medici-Venus und den Apollo Belvedere. Die Werke der Primitiven[26]) werden nur mit den Worten „a series of productions of the early Florentine school" gestreift. Er spricht überhaupt nur von italienischen Bildern, von den anderen sagt er: „Die Werke der holländischen und anderen ausländischen Schulen sind hier nur in kleinem Maße vorhanden und von geringerem Wert". Die Zahl der genannten Bilder beträgt zwölf, was gewiß sehr wenig ist gegenüber einer so bedeutenden Sammlung. Daß sie Hazlitt irgend einen besonderen Eindruck gemacht hätte, hören wir nicht. (IX. 220 ff.).

Von den Bildern im Pitti kennt Hazlitt bereits verschiedene, da viele Werke aus dieser Sammlung unter Napoleon den Louvre schmückten. Der Pitti erscheint ihm sehr viel bedeutender als die Uffizien. Er meint: In der „Gallery" ist nur ein Raum voll außerordentlicher Bilder und Statuen, im Pitti sind dagegen sechs oder sieben mit den schönsten Porträts und Historienbildern der Welt, „the walls are dark with beauty and breathe an air of the highest art from them". Der Pitti ist für Hazlitt eine der reichsten und originellsten Sammlungen, die er kennt. Sie sei weniger durch Mannigfaltigkeit der Stile oder der Gegenstände bemerkenswert als durch einen edlen Reichtum und aristokratischen Stolz. Besonders rühmt er Tizian

[25]) Regia Pinacotèca. Die Bedeutung der Galerie beruht vor allem auf den Werken der Bologneser Meister, unter denen, außer einigen schönen Bildern der älteren Periode von Fr. Francia, besonders die Bologneser Manieristen und Eklektiker, die Carraccio, Guido Reni, Domenichino, Guercino und die späteren Barockmaler vorzüglich vertreten sind. (Baedekers Oberitalien 1928, S. 453).

[26]) Darunter Botticelli, Mantegna, Hugo van der Goes!

(Hippolito de Medici), Giorgione (Konzert), Raffael (Leo X., Madonna della Seggia), G. Romano (Holy Family), A. del Sarto, Schiavone (Hercules and Antaeus), Rubens (Grotius and S. Lipsius), van Dyck (Cardinal Bentivoglio) und Rembrandt. Salvator Rosa und Parmegianino gefallen ihm hier nicht. Die meisten Bilder werden nur mit wenigen Worten erwähnt; besonders hebt er noch ihre gute Erhaltung hervor und daß sie jenen schönen dunklen Alterston hätten, der den Kunstkenner so erfreue. (IX. 224 ff.).

„The Picture Galleries in Rome disappointed me quite", sagt Hazlitt. Ihm sei gesagt worden, es gebe wenigstens ein Dutzend dem Louvre gleichwertige Sammlungen in Rom, doch sei keine einzige solche da. Sie hätten ihn alle wenig erfreut, und so berichtet er auch von jeder nur wenig:

Im Ruspigliosi Palace sieht er Guidos Aurora und seine Andromeda, von der er sehr begeistert ist. Weiter Poussin, A. Carracci, Guercino. Alles andere seien geringere Bilder. Nicht erwähnt werden von ihm z. B. Paul Brils Vier Jahreszeiten (IX. 237).

Im Doria Palace findet er nur zwei Claudes der Erwähnung wert. Doch nennt er noch Bilder von Garofalo, Tizian und Velasquez (die Sammlung ist sehr groß, enthält z. B. auch Bilder Caravaggios und Niederländer des 16. Jhs. (IX. 238).

Der Borghese-Palast hat nur drei schöne Bilder für ihn: Domenichinos „Diana und Actaeon", Raffaels „Taking Down from the Cross", und Tizians „Sacred and Profane Love". Wirklich wird auch der, der heute den Borghese-Palast besucht, diese drei Bilder vor allen anderen in Erinnerung behalten (IX. 238).

„Die Corsini Pictures[27]) bilden eine weitere große und sehr gleichgültige Sammlung." Alles was Hazlitt hier des Erwähnens wert findet, ist ein Guido, ein G. Poussin und ein Bild des Orcagna (IX. 239).

Besser sei die Campidoglio Collection[28]), meint Hazlitt. Hier findet er einen Guercino, einen Guido, Garofalo, Giorgione, Pietro da Cortona und antike (römische) Köpfe zu bewundern (IX. 239).

[27]) Galleria Nazionale d'Arte Antica (vgl. Baedekers Mittelitalien und Rom 1927 S. 434 ff.).

[28]) Jetzige Gemäldegalerie im Konservatorenpalast (vgl. Baedeker a. a. O. S. 303).

In der Farnese-Galerie lernt er die von ihm äußerst hoch gestellten Fresken der Galatea, von Cupid and Psyche. (Raffael) kennen (IX. 239).

Im Vatikan bewundert er die Loggien, die Stanzen, außerdem von Raffael die Transfiguration, die Foligno-Madonna, The Crowning of the Virgine, Domenichinos Death of St. Jerome und Andrea Sacchis Vision of St. Romuald. Fünf edlere oder eindrucksvollere Bilder als diese letzten gäbe es nicht in der Welt, meint er. Auch die Antiken sieht er und die Sixtinische Kapelle. In dieser beachtet er nur Michelangelo. Von den Fresken der Seitenwände (1481—83 von Perugino, Pinturicchio, Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli und Cos. Rosselli gemalt) sagt er kein Wort. Der Vatikan erscheint Hazlitt als dem Louvre unterlegen. Die großen unsterblichen, unnachahmlichen Werke, die er erwartete, sind für ihn nicht hier. (IX. 239 ff.).

Auf der Fahrt von Rom nach Venedig kommt Hazlitt über Assisi und besucht die Kirche S. Francesco, in deren Fresken er wertvolle und interessante Beispiele für die Geschichte der frühen Kunst sieht (IX. 261). Obgleich es sich hier um keine Gemäldesammlung handelt, erwähne ich es doch seiner Wichtigkeit halber im Zusammenhang mit der Reise. In Perugia (IX. 262) sieht Hazlitt „some pannels in a church painted by P. Perugino", doch anscheinend keine Galerie. In der Akademie in Bologna bewundert er noch einmal die Guidos und Domenichinos, in Ferrara (das ihm als „ideal of an Italian City" erscheint) und Padua, wo er weder Mantegnas Fresken noch Donatellos Gattamelata beachtet, hält er sich nicht länger auf. Sehr großen Eindruck macht ihm jedoch Venedig, sowohl was die Stadt wie was die Sammlungen angeht. Er sieht einzelne Bilder im Grimani-, im Pisani- und im Barberigo-Palast (Tizian und Veronese) im Manfrini (Tizian und Giorgione) und in SS. Giovanni e Paolo Tizians St. Peter Martyr (IX. 268—75).

In der Akademie beachtet er vor allem Tizian (Assumption, Martyrdom of St. Lawrence, Salutation of the Virgin), Tintoretto und P. Bourdon. Die vielen wunderbaren Bellinis und Carpaccios existieren für ihn nicht.

Im Dogen-Palast freut er sich über die reichen Werke Tintorettos und P. Veroneses. Von diesem gefällt ihm vor allem „Doge returning Thanks to the Virgin".

In Verona beachtet er nur das Amphitheater. In Mailand scheint er überhaupt keine Bilder gesehen zu haben, obwohl damals schon eine Gemäldesammlung bestand (seit 1809), die wohl vorwiegend oberitalienische Meister umfaßte. Daß er Leonardos Abendmahl nicht sah, erwähnt er ausdrücklich (IX, 278). Doch scheint ihn das nicht besonders gereut zu haben.

Die Rückreise (Sept./Okt. 1825) führt Hazlitt durch die Schweiz, Deutschland und die Niederlande. In Amsterdam sieht er die Rembrandts, die er denen in England unterlegen findet. Amsterdam gefällt ihm auch als Stadt nicht, es ist für ihn a kind of paltry, rubbishly Venice. Im Haag nennt er eine Bildersammlung ausgezeichnet und erwähnt Bilder von Rembrandt, van Dyck, Paul Potter. Antwerpen sagt ihm als Stadt zu, doch scheinen ihn Rubens' Bilder hier nicht besonders beeindruckt zu haben. Er sah wohl nur die in der Kathedrale (Kreuzabnahme). Alle diese Städte erwähnt Hazlitt samt ihren Kunstwerken mit wenigen Worten, denen man nicht viel mehr als sein im allgemeinen geringes Interesse für die niederländische Kunst entnehmen kann (IX. 299 ff.).

Die Bilder zeitgenössischer englischer und französischer Maler sah Hazlitt vor allem auf Ausstellungen. Die jährlichen der British Institution hat er vermutlich immer besucht, einen Bericht besitzen wir nur über die von 1814 und 1815. Eine Ausstellung der französischen Modernen sieht er auf der Reise durch Frankreich 1824 in Paris (Kapitel VI der „Journey").

Lucien Buonapartes[29]) Sammlung sah er 1815, als sie von Italien nach London gebracht und dort versteigert wurde. Sie enthielt nach Waagen 106 Bilder aus der italienischen, holländischen und spanischen Schule, unter denen sich viele gute befanden. Hazlitt sieht in ihnen jedoch im allgemeinen „Schund". Als einzige Ausnahme gilt ihm Leonardos Monalisa, die er ausführlich schildert und die ihm als eins der schönsten Bilder Leonardos gilt. Die early Masters: „Ghirlandaio, Bellino and others" sind ihm nichts als „curious specimens".

Alle Bildbeschreibungen entstehen bei Hazlitt aus dem Gedächtnis. Es lag ihm nicht, vor den Bildern Notizen über sie zu machen[30]). Das erschien ihm als eine Entweihung der Kunst-

[29]) Bruder Napoleons I.; lebte als (päpstl.) Fürst von Canino in Rom; 1775—1840.

[30]) Siehe „Grosvenor Pictures" S. 91.

werke. Was man von den Bildern nicht im Gedächtnis behalten könne, das habe kein Recht, im Notizbuch mit nach Hause genommen zu werden. Notizen vor Bildern machten ihr Anschauen zu einem Beruf, eine Freude sei dies nur, wenn es um seiner selbst willen geschehe. Auf diese Eigenart Hazlitts geht es zurück, daß ihm manche Verwechslungen unterlaufen, Namen des Künstlers, Gegenstand eines Bildes, oder seinen Standort betreffend. Aber Hazlitt sagt selbst, daß er lieber dies als das geringere Uebel auf sich nehmen wolle, als Notizen machen.

Ein schönes Bild zu sehen, betrachtete Hazlitt als ein Fest, wieviel mehr noch den Besuch einer Galerie! Eine Bildersammlung bedeutete ihm das denkbar Erhabenste. So sagt er in der Einleitung zu „The Dulwich Gallery" (S. 23): A fine gallery of pictures is a sort of illustration of Berkeley's Theory of Matter and Spirit. It is like a palace of thought — another universe built of air, of shadows, of coulours. Every thing seems 'palpable to feeling as to sight'. Substances turn to shadows by the painters archchemic touch; shadows harden into substances. 'The eye is made the foul of the other senses, or else worth all the rest'. The material is in some sense embodied in the immaterial, or, at least, we see all things in a sort of intellectual mirror. The world of art is an enchanting deception. We discover distance in a glazed surface; a province is contained in a foot of canvas; a thin evanescent tint gives the form and pressure of rocks and trees; an inert shape has live and motion in it. Time stands still, and the dead re-appear, by means of this 'so potent art'! In „Mr. Angersteins Collection" bedauert Hazlitt, daß Bilder nicht gleich Büchern zu vervielfachen seien, da eine Reproduktion doch nicht dasselbe bedeute wie das Original. Doch sieht er andererseits einen Vorteil hierin, denn das Sehen eines Originals werde dadurch zu einem umso tieferen Eindruck, einem umso unvergeßlicheren Ereignis. „A visit to a genuine collection is like going a pilgrimage — it is an act of devotion performed at the shrine of Art" (S. 4). Gemälde seien ihm eine Reihe erwählter Gebilde, eine Folge erfreulicher Gedanken, führt Hazlitt in seinem Poussin-Essay aus. Es sei ebenso Luxus, die Wände unserer Räume mit ihnen zu behängen, wie eine ganze Galerie alter Werke im Kopf zu haben. Ein zwischen Bildern verbrachtes Leben, beim Studium und in der Liebe zur Kunst, sieht Hazlitt als einen glücklichen stillen Traum. Bilder sind ihm die leuchtenden vollkommenen Wesenheiten der Dinge. Sie sind, sagt er, durch die Welt zerstreut ‚like stray

gifts', und so lange sie dauern, besitzt die Erde noch ein wenig nicht ganz abgeriebene Vergoldung, ist sie nicht ganz entehrt und entstellt. Das Lesen eines Gemäldekatalogs allein macht Hazlitt schon die ersehnten Wunder an Kunst und Schönheit lebendig. Und ehe er den Louvre sieht, ist es sein höchster Genuß, im Katalog die Namen der Meister und ihrer berühmten Werke zu studieren.

Bilder bedeuten Hazlitt nicht nur einen Genuß, sie sind ihm Freunde, die helfen, wenn es nötig ist. Nicht alle Bilder können das, aber die es können, bilden für ihn die höchste Gattung. So sagt er von einem Portrait des Seb. del Piombo in Hampton Court (S. 76), daß es zu jener Art Bilder gehöre, „which one feels a wish to have always by one's side, whenever there is a want of thought, or a flaw in the temper, that requires filling up or setting to rights by some agreeable and at the same time not overexciting object."

Ueber die schnelle Vergänglichkeit der Kunstwerke zu klagen, sei nicht recht[31]). Einmal sei ihre Lebensdauer garnicht gering, sondern eher beträchtlich, und selbst wenn sie vergangen seien, würden sie noch leave a shadow and a cloud of glory behind them through all times, dann aber hänge der Ruhm eines Künstlers nicht davon ab, wieviele seiner Werke erhalten blieben. Michelangelo und Phidias seien berühmt, obgleich man nur noch wenige ihrer Werke kenne. Außerdem: Imperishable works executed by perishable hands are a sort of insult to our nature, and almost a contradiction in terms. Daß auch die Kunstwerke nicht unvergänglich sind, vermenschlicht sie und verleiht ihnen einen ergreifenden Charakter. Ein Kunstwerk, das durch Zerstörung gelitten hat, wird dadurch nur ehrwürdiger. So sind Ruinen großartiger als jedes moderne Gebäude, und die Elgin Marbles machen so wie sie sind größeren Eindruck, als wenn sie vollständig erhalten wären. Ein Werk, das durch die Zeit angegriffen ist, vermittelt die historische Perspektive. So führen uns die Elgin Marbles zum Pantheon und ins alte Griechenland zurück, und der Theseus scheint wirklich aus dem Zeitalter des Theseus zu stammen, während der Apollo Belvedere einem modernen gentleman gleicht und nur als Schmuck für den Raum, in dem er zufällig aufgestellt ist, erscheint.

Wie Hazlitt über das Urteilen von Bildern denkt, wen er dafür berechtigt hält, das hat er in seinem Essay „Judging of

[31]) Siehe „Stafford Gallery" S. 41.

Pictures“ ausgeführt. Dort sagt er: Die Maler hielten sich selbst für allein befugt, über Bilder zu urteilen, er aber leugne entschieden, daß sie die einzig berechtigten Beurteiler von Bildern seien. Ein Bild werde gemalt, nicht zur Wirkung auf Maler, sondern zur Wirkung auf alle Menschen, und ob die dargestellten Ideen und Begebenheiten, die Gegenstände und Leidenschaften in der Ausführung richtig getroffen seien, sei auch von denen zu entscheiden, die dergleichen nicht selbst darstellen könnten. (Mit dem gleichen Recht könne man ja sonst sagen: Nur ein Dichter sei berechtigt, über eine Tragödie etwa zu urteilen). Was der Maler einzig besser könne, sei, zu zeigen, wodurch ein Bild schlechter oder besser sei, worin dieser Fehler, jener Vorzug begründet liege. Nicht die Kenntnis der Technik des Malens gebe die Befähigung zur Bildbeurteilung, sondern der Besitz eines Geistes, der der Würdigung des Erhabenen, Edlen, Rührenden, Schrecklichen fähig sei. Maler seien manchmal sogar schlechtere Beurteiler von Bildern als Laien, weil sie sie leicht nur nach technischen Gesichtspunkten betrachteten und darüber die höheren Werte außer acht ließen. Hazlitts ganze Ueberzeugung, mit der er so sehr das Richtige trifft, spricht aus den Worten, mit denen er seine Ausführungen schließt: „... soll man sagen, daß nur der Zauberer (enchanter) über die Bezauberung (enchantment) urteilen kann, daß niemand ein Auge zu sehen, oder ein Herz zu fühlen haben soll, der nicht auch eine Hand zur Ausführung besitzt? Ach, unsere innersten Empfindungen strafen dies Lügen. Als ich Tag für Tag in den Louvre ging, um mich an den Meisterwerken der großen Jahrhunderte der Malerei zu ersättigen, hätte mich da jemand überzeugen können, daß ich malen können müßte, um zur richtigen Würdigung eines Bildes fähig zu sein?“

2. Kapitel:

Hazlitts Urteile über Malerei.

Ueberblick.

Ueberblickt man die Urteile Hazlitts über Bilder und Maler, so sieht man allein schon am Umfang seiner verschiedenen Aeußerungen, wo das Hauptinteresse für ihn liegt. 59 italienische Künstler stehen 26 niederländischen, 21 französischen, 18 englischen, 4 spanischen und 3 deutschen gegenüber. Italien nimmt eine überragende Stelle bei ihm ein, sowohl was Interesse wie Wertschätzung angeht. Diese Begriffe entsprechen sich nicht bei den französischen und englischen Künstlern. Ihre große Zahl rührt lediglich von Hazlitts Interesse für sie her, während seine Hochschätzung für sie sehr gering ist. Das erklärt sich daher, daß englische und französische Kunst für H. in der Hauptsache mit moderner Kunst gleichbedeutend war. Für diese besaß er als Erscheinung seiner Zeit großes Interesse, ohne sie jedoch schätzen zu können. Gegen die Franzosen und ihre Kunst besaß H. überhaupt als Ganzes eine große Abneigung. Claude und Poussin, die davon ausgenommen waren, betrachtete er als halbe Italiener. (Claude rechnet er einmal sogar direkt zur italienischen Schule. S. 56). Ihre Vorzüge waren für ihn italienisch, ihre Fehler dagegen rührten daher, daß sie Franzosen waren. Doch sei letzteres weniger wesentlich für sie, ihre Namen gehörten der Zeit und der Natur an, meint H. (IX. 128). Neben ihnen läßt er nur noch Ph. Champaigne, Jouvenet und Le Sueur allenfalls gelten. Die Franzosen sind für H. in keiner Kunst groß, so sagt er: They have no idea of cadence in any of the arts — of the rise and fall of passions — of the elevations or depressions of hope or fear in poetry — of alternate light and shade in pictures — (IX. 169), alles wird in ihrem Geist, so viel wie möglich auf die Ebene kleinlicher eitler Selbstzufriedenheit herabgezogen oder zu trockener, systematischer Langweiligkeit. Die Franzosen erscheinen H. als ein Volk, das ‚incapable of any thing but the little, the affected and extravagant in works of imagination and the Fine Arts' sei. Sie sind ihm zu handwerklich, zu sehr mit den Details beschäftigt, es fehlt ihnen der große Zug, sie kleben zu sehr an Regeln.

Neben der italienischen Malerei ist es vorwiegend die der Niederländer und Spanier, die H. liebt. Der größte Vertreter der letzteren ist ihm Murillo, den er als Naturalisten verehrt und der ganz entschieden zu seinen besonderen Lieblingen gehört.

Niederländische Bilder sah H. hauptsächlich in Englands Sammlungen. Auf seiner Reise hielt er sich in Holland, wie schon erwähnt, kaum auf. Er berichtet von einer Sammlung, daß er sie besucht habe, nennt aber nicht einmal den Namen eines Bildes. So günstig H. von einzelnen niederländischen Künstlern und ihren Werken spricht, so ungünstig urteilt er zumeist als Ganzes über niederländische Kunst. Ein Grund, warum er sie nicht so hoch stellt wie die italienische, ist der, daß er sagt, in holländischen Bildern sei nur die Nachahmung schön, in den italienischen aber auch das nachgeahmte Objekt. Dies hängt mit seiner Ansicht, je schöner das Naturvorbild ist, ein um so schöneres Kunstwerk entsteht, zusammen[1]). Ein anderer Einwand gegen holländische Bilder scheint H. der, daß sie nie das Gefühl der Unsterblichkeit vermittelten, das durch Wahrheit und Schönheit hervorgerufen werde (wie er dies von Claude sagt). Ihre Gegenstände seien zwar wahr, aber da sie nicht auch schön oder eindrucksvoll seien, fühlte man keinen Wunsch, sie zu einer dauernden Wirklichkeit zu bilden (to mould them into a permanent reality), sie zärtlich ans Herz zu fesseln oder sie in der Vorstellung wie in einem geheiligten Schrein einzuschließen, sicher vor der neidischen Zerstörung der Zeit. Nie habe sich jemand danach gesehnt, eine holländische Landschaft zum zweitenmal zu sehen. Der Grund hierfür, glaubt H., sei, daß die holländischen Bilder nichts als reine Kopien der Natur seien, und diese wären an sich nicht interessant zu sehen, denn ihre einzige Anziehungskraft bestände darin, die glückliche Ausführung zu betrachten. Hätte man diese einmal gesehen, sei man zufrieden und habe das Bild abgetan. Nichts bleibe darüber hinaus zur Anregung der Phantasie oder zur Erhaltung der ‚yearnings of passion' (S. 105).

An anderer Stelle spricht H. von der „plodding gravity" der Holländer, die aus einem Fehlen der ‚real concentration and force of intellect' entspringe (IX. 240) (was eigentlich besser

[1]) Näheres darüber im theoretischen Teil der Arbeit. „Where there have been the finest models in nature, there have been the finest works of art." (S. 160).

auf die Franzosen paßt, denen H. dies zu gleicher Zeit vorwirft) oder der „laborious drudgery" der holländischen Schule.

Daß der König holländische Bilder lieber als italienische habe, findet er höchst merkwürdig und kann sich das nur so erklären: The Great turn with disgust or effeminate indifference from the mighty masters of the Italian school, because such works baffle and confound their self-love, and make them feel that there is something in the mind of man which they can neither give nor take away. (On a Portrait of an English Lady by Vandyke). Also nur die Eitelkeit der Fürsten kann nach Hazlitts Vorstellung zu einer ihm absurd erscheinenden Bevorzugung der Holländer führen!

Die kleine Zahl der deutschen Namen zeigt das geringe Interesse Hazlitts an deutscher Malerei sehr deutlich. Sicher bestand in England — abgesehen von Holbein — verhältnismäßig wenig Gelegenheit, deutsche Bilder zu sehen, aber der Louvre enthielt doch auch solche, z. B. von Dürer, Holbein, Cranach, Elsheimer u. a. Auch auf seiner Reise, die ihn auf dem Rückweg durch deutsche Städte führte, bestand für H. die Möglichkeit, deutsche Malerei kennen zu lernen, aber wir hören nichts davon, daß er sich irgendwo nach ihr umgesehen hätte.

Hazlitts Aeußerungen über Malerei umfassen folgende Zeiträume: In Italien 14.—18. Jh. (von Giotto bis Zuccarelli), in den Niederlanden nur das 17. Jh. (mit Ausnahme der einmaligen Erwähnung eines Matsys zugeschriebenen Bildes und eines P. Brill), in Spanien das 16. und 17. Jh., in Frankreich 17.—19. Jh. (von Le Nain bis Delacroix), in England ebenfalls 17.—19. Jh. (von Lely bis zu Hazlitts Zeitgenossen). Von Deutschen werden Holbein, Dürer und Denner erwähnt.

Deutlich wird hieraus: Italien nimmt wieder die erste Stelle ein. Bei keinem anderen Land ist der in Frage kommende Zeitraum so groß. Beachten muß man allerdings, daß das 14. und 15. Jh. nur in ganz geringem Maße zu Wort kommen.

Das Jahrhundert, an dem H. bei keinem Volk vorbeigeht — nur Deutschland muß man ausnehmen —, ist das 17. Jh. Die niederländische, englische und französische Malerei fängt für ihn hier überhaupt erst an.

Neben dem 17. ist es dann natürlich das italienische 16. Jh., das für H. das große Jahrhundert der Malerei ist. Und vorher? Giotto und Ghirlandaio sind die „rude beginners" und „dumb creators" der Kunst, die man trotz ihrer unvollkommenen Werke

verehren soll, und zwar als Vorläufer der späteren großen Maler, Raffaels u. a. Eine eigene Bedeutung besitzen sie für H. nicht, wenn schon er Gruppierung, Ausdruck oder ihr Wissen um die Gesetze der Perspektive bewundert. All das hat jedoch Raffael später „verbessert". Daß diese frühe Kunst schon so hoch steht, führt H. auf den Einfluß der Religion zurück, aus der heraus solche Schönheit entstanden sei.

Zweimal erwähnt er, daß er Werke Giottos und Ghirlandaios gesehen habe, einmal in Bologna (IX. 205—206) und dann in Assisi (IX. 261). Warum er beidesmal diese Namen, die gar nichts mit einander zu tun haben und zeitlich ganz auseinander liegen, zusammen nennt, ist nicht recht ersichtlich. Vor allem, da in Assisi von Freskomalereien Ghirlandaios (solche will H. in der Kirche dort gesehen haben) gar keine Rede sein kann. Ebensowenig können die Bologneser Bilder der Sammlung Zampieri, von denen H. nicht sagt, was sie darstellen, Werke Giottos oder Ghirlandaios gewesen sein. Noch einmal nennt H. den Namen Ghirlandaios in der Sammlung Lucien Buonapartes, wieder ohne nähere Bezeichnung eines Bildes (XI. 238). Aus alledem geht hervor, daß H. von Ghirlandaio ebenso wenig ein Original gesehen hat wie von Giotto, denn die Malereien in Assisi gehören auch nur seiner Schule an. Eine gewisse Vorstellung wenigstens von der Art Giottos ließ sich ja für H. aus den Fresken in Assisi wohl gewinnen — von den sogenannten Ghirlandaios aber muß man annehmen, daß sie nichts als ein paar beliebige Bilder des 15. Jhs. waren, die H. mit Giotto in einem Atem deswegen nennt, weil sie auch von einem „frühen Meister" stammten. Ghirlandaio selbst war H. vermutlich nur ein vager Begriff, ein Name, von dem er nicht recht wußte, wohin er gehörte [1]). Wichtig ist jedenfalls, daß H. die Werke Giottos in Padua (Arenakapelle) und in Florenz (S. Croce), die für uns die Vorstellung von Giotto bestimmen,

---

[1]) Nach Hazlitts Vorstellung war in den „frühen Zeiten" der Kunst, also vor der Renaissance, eine Unterscheidung der einzelnen Künstler und ihrer Werke weder genau möglich noch nötig. Damals seien die Kunstprinzipien noch zu unausgebildet gewesen und jeder hätte, so gut er eben konnte, geschaffen. Einen einheitlichen „Stil" sieht H. hier nicht. Sehr deutlich sagt er dies in Bezug auf die Skulptur: The difference of style ... can be of little weight at a period when the principles of art were so unsettled, and each person did the best he could, according to his own taste and knowledge ... (S. 306). Für die Malerei wird Hazlitts Vorstellung nicht anders gewesen sein.

so wenig gesehen oder beachtet hat wie die entsprechenden Ghirlandaios (in S. Maria Novella in Florenz).

An Malern des 14. Jhs. erwähnt H. noch Orcagna (1308—1368), von dem er eine Skizze, die er ausgezeichnet nennt, in der Sammlung Corsini in Rom gesehen haben will (IX. 239). Er spricht von dem „giant" Orcagna; worauf sich diese Vorstellung stützte, bleibt unklar.

Unter „some curious specimens of the early masters" der Sammlung Lucien Buonapartes begreift H. auch Bellini mit ein (XI. 238), doch ohne jede weitere Erläuterung, um was für Bilder es sich handelt. Ebenso nennt er Perugino nur einmal, ohne ein Urteil über ihn abzugeben. (IX. 262). Er schreibt ihm „some panels in a church" in Perugia zu. Auch hier handelt es sich vermutlich weder für Bellini noch Perugino um echte Werke. Hazlitts Kenntnis von der Kunst der Primitiven war also äußerst dürftig [1]). Daß er für Perugino nicht einmal als Lehrer Raffaels Interesse verrät, ist charakteristisch für seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Quattrocento. Damit, daß von H. das 15. Jh. außer in der italienischen Malerei nirgends und auch hier nur in denkbar geringstem Umfange erwähnt wird, steht er in stärkstem Gegensatz zu den deutschen Romantikern, denen das Quattrocento lieber als die auf Raffael folgende Malerei war, und die sich des 15. Jhs. auch in der deutschen und niederländischen Malerei ganz besonders annahmen. Ich erinnere dafür nur an Friedrich Schlegel, der zu gleicher Zeit (1802) wie H. den Louvre sah, und an das, was er in seinen „Gemäldebeschreibungen" ausführt. Ein größerer Gegensatz als zwischen ihm und H. läßt sich kaum denken: „Ich habe vorzüglich nur Sinn für den alten Stil in der christlichen Malerei; nur diese verstehe ich und begreife ich, und nur über diese kann ich reden," heißt es bei Friedrich Schlegel [2]). Die „kalte Anmut des Guido" hat „nichts unwiderstehlich Anziehendes" für ihn, sein Ideal findet er in der Einfalt und Schlichtheit der alten Malerei, und die Werke eines Correggio oder anderer „großer Meister" bedürfen zu seiner Anerkennung eines besonderen, eines „großen Motives", damit er sie als eine Ausnahme mit den älteren Wer-

[1]) Wie weit H. eine Vorstellung von Masaccio besaß, ist nicht klar. Masaccios Name erscheint nur einmal im Zusammenhang mit Raffael: „If Raphael had done nothing but borrow the two figures from Masaccio . . ." So hätte er sich damit allein doch schon unsterblich gemacht (IX. 427) meint H. In Florenz und Rom hätte er Gelegenheit gehabt, Werke Masaccios zu sehen.

[2]) Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802/4. Fr. Schlegel. Sämtl. Werke. 1846. VI. S. 13.

ken in eine Reihe stellen kann. Von diesem Verständnis für die Primitiven hat H. also noch gar nichts. Für ihn kommt als erster in der Reihe der vollgültigen Maler Leonardo (1452 bis 1519) in Betracht. Ueber diesen sagt er viel Anerkennendes, wirft ihm aber auch vor, seine Kunst sei zu „mathematisch" und folge weniger der Natur als seiner Wissenschaft. Leonardo war für H. eines der großen Genies, aber geliebt hat er ihn nicht so recht. Wie hätte er sonst an seinem größten Werk, dem Abendmahl, vorbeigehen können? Ausdrücklich sagt er: „Das große Bild des Abendmahls ... das mir Mr. Beyle [1]) besonders zu sehen empfahl, sah ich nicht." (IX. 278). Von sicheren Werken Leonardos läßt sich nur von dem Medusenhaupt in den Uffizien (IX. 225), das er kurz abtut, und von der Mona Lisa mit Bestimmtheit sagen, daß H. sie gesehen hat. Und gerade letztere erwähnt er (zusammen mit einem St. John) als Beispiel dafür, daß Leonardo den Formalismus der Wissenschaft auf seine Bilder übertragen habe. (XI. 237). Ausführlich äußert er sich nur über ein Bild, einen weiblichen Kopf der Sammlung Buonaparte, den er eines der schönsten Bilder Leonardos nennt. Doch bleibt für uns unklar, was für ein Bild er hier gesehen hat. Von Bildern, die zweifellos keine Leonardos waren, erwähnt H. ein Porträt in Dulwich (S. 38) [2]), einen Kopf in Stafford (S. 57), ebenso einen in Windsor (S. 69).

Mit Michelangelo kommen wir zur Hochrenaissance. H. kennt sein Hauptwerk in der Malerei, die Sixtina, würdigt es auch einer längeren, bewundernden Beschreibung, in der die Hauptsache jedoch ein Vergleich mit Raffaels Stil ist. Das jüngste Gericht dünkt ihn in den meisten Figuren scheußlich. Als Hauptqualität Michelangelos hebt er die Großartigkeit des Umrisses hervor. Die Form sei bei ihm (umgekehrt wie bei Raffael) dem Ausdruck überlegen, seine Formen seien schöner, Raffaels jedoch mit mehr Ausdruck erfüllt. Seine Werke findet er weit weniger mannigfaltig und vollendet als die Raffaels. Seine Oelgemälde verdammt er, kannte diese aber im Original wahrscheinlich nicht, denn das Bild, „The Fates", das er in den Uffizien sah, (IX. 220), hat Michelangelo nicht gemalt. H. meint, Michelangelo habe seinen Malstil aus der Skulptur abgeleitet, und daher rühre das Vorwiegen der Form vor dem Ausdruck und der Einzelfiguren vor Gruppen. Für seine geringe

[1]) In seiner „Histoire de la peinture en Italie" 1817.

[2]) Nr. 258. Jetzt Piero di Cosimo zugeschrieben.

Einschätzung Michelangelos spielt die größte Rolle sein Verhältnis zur Natur, der er nach Hazlitts Meinung nicht genau genug folgte, indem er den menschlichen Körper mehr nach wissenschaftlichen Prinzipien bildete als nach der Natur. So entstünden „extreme forms", übernatürliche, übertriebene Formen, die wohl großartig seien, denen aber die letzte Wahrheit fehle. „Grandeur of conception" sei Michelangelos Stärke. Im Ganzen steht H. bei aller Bewunderung in einem kühleren Verhältnis zu Michelangelo.

Von Bernardo Luini (1460—1530) rühmt H. Herodias's Daughter in den Uffizien als eine gute Nachahmung Leonardos (IX. 224), von Fra Bartolomeo (1475—1517) erwähnt er einige Sketches als im Pitti (IX. 226). Sonst geht er auf diese beiden nicht ein. Ebenso werden nur kurz mit ihren als gut bezeichneten Bildern Palma Vecchio (1480—1528) und Garofalo (1481—1559) genannt, ersterer mit A Doge of Venice [1]) (Stafford, S. 56), letzterer in Rom zweimal (Doria und Campidoglio. IX. 238 u. 239).

Den eigentlichen Beginn und die Vollendung zugleich in der großen Malerei sieht H. in Raffael. Er ist der Stern, der alles überstrahlt. H. bewundert und liebt ihn wie keinen anderen und begeistert sich aufs höchste an seinen Bildern. Vor allem hebt H. das hervor, was er in Bezug auf Ausdruck geleistet habe. Daß er diesen als seiner Form überlegen sieht, wurde schon bei Michelangelo gesagt. Raffael ist ihm der größte Historienmaler und von seinen Werken hält er die Kartons [2]) für die unerreichtesten. Ihre Größe wie die ihres Schöpfers überhaupt beruht im wesentlichen darauf, daß Raffael sich treu an das Vorbild der Natur hielt, wie H. in „On the Fine Arts" sagt: „It is this reliance on the power of nature which has produced these masterpieces by the prince of painters in which expression is all in all." Der Geist der Wahrheit herrscht in allen Bildern Raffaels und ist die Grundlage seiner Größe.

Außer den Kartons sah H. an sicher für uns zu identifizierenden Werken Raffaels die Heilige Cäcilie [3]) in Bologna (IX. 206); Leo X. [4]), die Madonna della Seggia in Florenz;

[1]) Jetzt Bridgewater Gallery.

[2]) Hampton Court damals. Jetzt South Kensington Museum. Es handelt sich um die Vorzeichnungen zu den berühmten Teppichen.

[3]) Abb. S. 73. 1798—1815 in Paris. H. erwähnt das Bild in Bologna 1825.

[4]) „Schöner, ernster, runder Kopf, auf dem ‚deliberation sits and public care'." (IX. 226). Auch in ‚The Vatican" zu Raffaels unnachahmlichen Werken gerechnet. Abb. S. 125.

die Grablegung der Galerie Borghese, die Fresken der Farnesina; im Vatikan außer den Stanzen und Loggien auch die Foligno-Madonna, die Transfiguration und Krönung Mariä, bei Angerstein eine der Fassungen des Papst Julius II. (jetzt in der National Gallery), im Stafford House die Madonna mit dem schlafenden Kinde und St. Johannes. Nur Schulbilder waren Repose in Egypt und St. Luke painting the Virgin in der Sammlung Grosvenor, die H. sehr lobt in Zeichnung, Ausdruck und Farben (S. 93), die Bilder, die er in Blenheim sah: Adoration of some Saint und „ein schöner, kluger, anmutiger Kopf der Fornarina" (S. 137/38), aus dem Louvre Head of a Student[1]) und „sein eigener entzückender Kopf"[2]) (IX. 112), in Windsor ein Kopf[3]) (S. 69) und andere, nicht mehr nachweisbare Bilder. Die Heiligen Familien[4]) des Louvre erwähnt er nur summarisch als voll höchsten Geistes und voller Andacht. (IX. 112.)

Jedenfalls kannte H. den weitaus größten und wichtigsten Teil von Raffaels Werk, kannte dies so vollständig wie das keines anderen Malers. Auch hierin zeigt sich die überragende Stellung, die Raffael für ihn einnimmt. Wobei er jedoch auch Mängel an ihm sieht. So sagt H. in „On Genius and Originality": „Was Raffael bei anderen entlehnte, diente dazu, seine Mängel zu verdecken oder auszufüllen. Worin er sich auszeichnete, war sein Eigentum. Raffael hatte nie die Großartigkeit der Michelangeloschen Formen oder die Korrektheit der griechischen." Den Raffaelschen Gesichtern schreibt er eine engelgleiche Süße und Zartheit zu, besonders bei solchen Themen, in welchen die natürliche Schwachheit und Leidenschaft durch die Heiligkeit der Religion geläutert sei. Bei Raffael würden alle unsere natürlichen Gefühle durch den geheimen Hinweis auf die Interessen einer anderen Welt erhoben und verfeinert. Michelangelo gegenüber besitze er eine viel größere Intensität der Leidenschaft. „Wo immer Raffael ist, da ist Anmut und Würde und eine belebende Seele." (S. 93).

Unter den Venezianern sind es Giorgione und Tizian, die Hazlitt heiß verehrt und liebt. Von Giorgione sah er im Pitti das berühmte music-piece, das er als Tizian nicht im geringsten unterlegen bezeichnet. Der Kopf des sich umdrehenden Mannes könne, was Ausdruck und

[1]) S. Abb. S. 70.
[2]) Im M. N. kein Selbstbildnis Raffaels.
[3]) „There is no head by Raphael at Windsor." H. d. j. Wahrscheinlich sah H. das Bild in einer anderen Galerie.
[4]) S. Abb. S. 81, 59, 33.

„gusto“ der Farben angehe, einen Wettbewerb auf der ganzen Welt herausfordern (IX. 225). „Nymph and Satyr“, das er ebenfalls dort erwähnt (IX. 225), und „Musical Party“ in Dulwich (S. 37) sind nicht von Giorgione. Ebensowenig drei Bilder[1]), die er im Palazzo Manfrini in Venedig sah, und anläßlich derer er sich über die Art Giorgiones gegenüber der Tizians äußert. Er schreibt Giorgione größere Lebhaftigkeit und Glut zu, er habe einen freieren, genialeren Geist, mehr Leben und jugendliches Blut, Tizian dagegen mehr Feinheit und Gehalt. Beim einen sei die Empfindung unterdrückt, beim andern offen und klar. Tizians Porträts seien unbeweglich mit möglichst geringer Abweichung von der geraden Linie, während Giorgiones voller Gegensätze und Abwandlungen seien. Tizians hätten ein Aussehen nach Ruhe, eine Tendenz zum Stilleben, Giorgiones eine gespannte Haltung und eine zur Schau getragene Miene, so als ob man Musik lausche (IX. 271). Da diese Ausführungen Hazlitts sich auf Bilder stützen, die meist nicht von Giorgione waren, haben sie nur geringen Wert. Giorgiones Porträts lassen sich auch für uns schwer mit Tizians vergleichen, da kaum eines für Giorgione gesichert ist.

Von Tizian sah H. neben einer großen Reihe von Originalen auch eine Menge ihm nur zugeschriebener Bilder. Am höchsten von allem, was er kannte, stellte er den St. Peter Martyr, jenes Bild in der Kirche von SS. Giovanni e Paolo in Venedig, das 1867 verbrannte, während er die Assunta für ein nur halb geglücktes Bild ansieht, ein etwas verwunderliches Urteil für uns, die wir dieses Werk als eins der herrlichsten von Tizian betrachten. Ueber die berühmte Venus[2]) in den Uffizien weiß er nicht viel zu sagen, sie scheint ihm „very much like the common print“ (IX. 223). Sehr begeistert ist er von den Bildern im Louvre Portrait of a Man in Black, Mistress, Marchioness of Guasto, The Entombing of Christ[3]), das er feierlich und harmonisch wie das Herannahen des Abends nennt (IX. 112), The Disciples at Emmaus[4]) (IX. 112) The Crowning with Thorns[5]), an dem ihm bewundernd auffällt, wie „das Blut hier und da aus der Fleischfarbe hervorbrechen zu wollen

[1]) Porträt des Ariost, Four Ages und Tizians Mistress.
[2]) Abb. S. 69.
[3]) M. N. 941. Jetzige Nr. 1584.
[4]) M. N. 1222. Jetzige Nr. 1580.
[5]) M. N. 940. Jetzige Nr. 1583.

scheint“ (IX. 112) und Young Man’s Head with a Glove[1]), das ihm beim ersten Sehen als eins der herrlichsten Kunstwerke galt, das man immer vor sich habe, während es ihn beim zweitenmal (1824) enttäuschte und er meinte, es müsse übermalt worden sein. (IX. 112).

Bei Angerstein gefällt H. von drei Bildern am besten ein Music-piece (N. G. Nr. 3), das ein Schulbild ist wie der Ganymede (N. G. Nr. 32), während er von Venus und Adonis[2]) (N. G. Nr. 34), einem sehr schönen Original, meint, es scheine ihm nicht von Tizian zu sein (S. 4). Eine der besten ihm bekanntesten Fassungen dieses Themas glaubt er in Dulwich, wo es sich um eine Kopie[3]) nach dem Original im Prado handelt, zu sehen (S. 36). Ein zweites von ihm in Dulwich erwähntes Bild „Sleeping Nymph“ (S. 36) befand sich schon zu Zeiten seines Sohnes nicht mehr dort. Wahrscheinlich hat er es in einer anderen Galerie gesehen. Um ein Tiziansches Original handelt es sich sicher nicht. Dagegen sind echte Werke die, die H. im Stafford House sah, von ihm „Bath of Diana“ (für das er eine überschwängliche Begeisterung zeigt und es divine nennt, S. 40), „Four Ages“, „Diana and Calisto“, „Diana and Actaeon“ und „Venus rising from the sea“[4]) genannt.

Weitere Bilder in englischen Sammlungen sieht H. in Windsor: Himself and a Venetian Senator zählt er zu den schönsten Werken des Meisters[5]). Das Fleisch sei wirklich Fleisch. Was Stellung und Bewegung angehe, sei es ein Stilleben, der Blick aber von der Art, die durch einen hindurchgehe (S. 68). Die Bilder, die H. in Hampton Court (S. 75), bei Grosvenor (S. 98) in Oxford (S. 131—138 ff.) sah, sind bis auf The Women taken in adultery[6]) nicht von ihm und werden auch von H. nur kurz erwähnt. Das letztgenannte Bild bezeichnet er als eines von Tizians außergewöhnlichsten, im Charakter wie in der Farbe. In dieser stelle es ein Kunststück dar. Das Fleisch sei nicht nur durchsichtig, sondern die Durchsichtigkeit selbst (S. 98). In Blenheim sah H. eine Gemäldeserie „The Loves of

[1]) M. N. 942 oder 1227. Jetzige Nr. 1592.

[2]) Version in Madrid. Abb. S. 156.

[3]) Nr. 209.

[4]) Abb. S. 20, 160, 161 u. 39.

[5]) Zweifelhaftes Werk, zeigt wahrscheinlich den Künstler zusammen mit Fr. Zuccato. Abl. S. 206.

[6]) Abb. S. 138. Beim Herzog von Westminster.

the Gods", die Tizian zugeschrieben wurde[1]). Er glaubt zwar nicht an Tizian als Meister, findet aber, daß es herrliche Bilder seien und gewährt ihnen eine lange Beschreibung und nähere Ausführung, warum er Tizian nicht für den Urheber hält. Die Hauptgründe dafür scheinen ihm: „the texture of the skin" and „they do not compose well as pictures". (S. 138 ff.) Hier hat H. einmal ganz richtig erkannt, daß es sich nicht um ein Tizianisches Werk handeln konnte.

Nicht von Tizian sind weiter einige unbestimmbare Bilder, die H. in Venedig (Barberigopalast) sah und zu den spätesten Werken Tizians rechnet, eine Magdalena, ein Salvator Mundi und die Skizze eines Sebastian. Von allen meint er, sie zeigten schon einen gewissen Verfall, der auf die kraftlose Hand des Alters deute (IX. 269).

Von den großen Tizianschen Werken in Venedig sah H. außer dem St. Peter Martyr und der Assunta, Martyrdom of St. Lawrence, Salutation of the Virgin, von der er sehr entzückt war (IX. 224) und die Deckengemälde in Santa Maria della Salute, also ziemlich alles dort vorhandene. Im Pitti spricht er von einer Heiligen Familie in Landschaft, deren Farbe die Weichheit und den phantastischen Glanz eines Traumes habe (IX. 225). Von Tizian ist dieses Thema nie gemalt worden[2]). Weiter erwähnt er A girl in a flowered dress[3]), das Porträt eines Man in front view (IX. 225) und den Hippolito de Medici, den er schon aus dem Louvre kannte und den er zu den schönsten Werken Tizians zählt. Ebenso rechnet er hierzu Sacred and Profane Love im Borghesepalast. Es habe einen ganz besonderen Reiz und stehe zwischen Allegorie und Porträt, als eine Mischung von Geschichte und Landschaft. Es sei voll Lieblichkeit und Hoheit (IX. 238).

Die Zahl der von H. gesehenen Tizianschen Werke ist sehr groß. Er kannte die wesentlichsten Bilder und besaß so eine breite Grundlage für seine Beurteilung Tizians. Für seine Landschaften, seine Farben, seine Porträts reichen ihm fast die Worte nicht aus zu einer Würdigung, wie sie ihm am Herzen liegt. Tizian ist ihm der erste aller Koloristen, und er betrachtet

[1]) Diese Bilder sind 5. 2. 1861 verbrannt. Sie waren auf Leder gemalt. Waagen schrieb sie (II. 52 ff.) H. Varotari (1590—1650) zu und nennt sie „ein fleißiges und gewähltes Werk dieses gefälligen Meisters."

[2]) Vielleicht meint H. „Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesuskind". Dies im Pitti. Abb. S. 217.

[3]) „La Bella"? (Abb. S. 64).

[4]) „Bildnis eines jungen Engländers". Abb. S. 85.

ihn auf diesem seinem Gebiet für vollkommener als Raffael und Michelangelo auf den ihrigen, nämlich Ausdruck und Form. Auch Tizians Stärke ist seiner Meinung nach, daß er sich an die Natur hält, seine Mittel so verwendet „as only to produce the majestic simplicity of nature so that to a common eye there is nothing extraordinary in his pictures, anymore than in nature itself". (S. 170). Woran es Tizian fehlte, war nach Hazlitts Ansicht Erfindung und Komposition, während er die Qualitäten eines Porträtmalers im höchsten Grade besaß. Es bedeutet das höchste Maß von Lob für Tizians Porträts, wenn H. ihnen erlaubt, in einer Reihe mit den Köpfen aus Raffaels Historienbildern zu stehen. „The consistency of the expression" und „the harmony of the colouring" sind die konstituierenden Elemente seiner Porträtdarstellung.

Von Pordenone (1483—1540) erwähnt H., ohne Stellung dazu zu nehmen, Women taken in Adultery (Stafford S. 57), von Sebastiano del Piombo (1485—1547) mit großer Wärme das jetzt in der Nationalgalerie befindliche The Raising of Lazarus und Lady with white and green purfled sleeves, das er in Hampton Court sah. Von zwei weiteren Bildern nennt er nur die Namen: The Salutation (Louvre. IX. 112) und A Portrait (Buonaparte's Coll. XI. 238).

Auch Andrea del Sartos (1486—1531) Bilder gefallen H. So weist er auf zwei der Grosvenor-Sammlung als schön hin (S. 93), und die im Pitti befindlichen nennt er mit dem höchsten Geschmack und Wahrheit des Gefühls entworfen und ausgeführt (IX. 226). In Dulwich sah er alte Kopien nach den Bildern in Florenz und stellt sie nur Raffael nach (S. 35).

Giulio Romanos (1492—1546) Holy Family im Pitti scheint ihm bewunderungswürdig und in der allerbesten Art des Meisters (IX. 226), sonst erwähnt er nur noch in Hampton Court ein Battle-piece, bei dem es sich um eine Kopie nach Raffaels Fresko im Vatikan handelt (S. 76).

Zu Correggio nimmt H. eine sehr wechselnde Stellung ein. In Einzelheiten (was Licht, Schatten, Farbe angeht) stellt er ihn selbst über Raffael, dessen Kraft und Großartigkeit er ihm jedoch abspricht. Seine Farbengebung sei die Natur selbst, meint er. Er spricht ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu als allen anderen Malern und findet dann doch, daß der Eindruck seiner Bilder verhältnismäßig schwach und eintönig sei. In Italien kommt er dazu, seine Abneigung gegen ihn auszu-

sprechen. Ein deutliches Urteil findet sich auch in den „Conversations" (VI. 399), wo H. zu Northcote sagt: „Ich habe nie rechtes Gefallen an Correggio gefunden. Mehrere Male habe ich versucht, mich zur rechten Bewunderung für ihn zu bringen, aber immer wieder kam ich dazu, an ihm zu zweifeln, obwohl ich zugeben mußte, daß er mir das, was er tat, mit mehr Gefühl als andere zu tun schien. Er brütete über der Vorstellung von Anmut und Schönheit so lange, ‚till the sense grew faint with it', und so verliebt war er in seine Kunst, daß einem Liebenden gleich sein Enthusiasmus in Uebertreibung und Affektiertheit endete."

Das Bedeutendste, was H. von Correggio sah, waren die Bilder in Parma: Madonna di San Girolamo, Kreuzabnahme und The Martyrdom of St. Placide. Alle diese beurteilt er absprechend im oben ausgeführten Sinne, während er die Fresken einer Kirche schön findet. Auch die Correggios in Florenz, zwei Heilige Familien vor allem, bereiten ihm nur eine geteilte Freude Ein Girl reading in Windsor[1]) nennt er „auf ihren Gegenstand bedacht und sich doch nicht vergessend" (S. 69). Was er sonst in englischen Sammlungen von sogenannten Correggios sah, waren zumeist Kopien: so Christ in the Garden (S. 12) und Study of Heads[2]) bei Angerstein (S. 18), Venus and Cupido (S. 35) und Virgin and Child (S. 38) in Dulwich[3]), Muleteers, das Waagen einem späteren, viel unbedeutenderen Künstler zuschreibt (S. 56) und Marriage of St. Catherine, das H. sehr hochstellt, (S. 56) bei Stafford. Hier nennt er Correggio die Verfeinerung selbst und meint, jeder könne seinen Fortschritt im Geschmack für die Feinheiten der Kunst daran beurteilen, wie er dies Bild leiden möge. Auch in Hampton Court und bei Grosvenor sieht H. nur zweifelhafte, unbedeutende Bilder (S. 75 und S. 92), von denen er z. T. selbst nicht glaubt, daß sie von Correggio sind und über die er nur wenige Worte verliert.

Von Paris Bordone (1500—1570) bemerkt H. in der Akademie in Venedig das große Zeremonienbild: Ein Fischer überbringt dem Dogen den ihm vom hl. Markus übergebenen Ring[4]) und nennt es unnachahmlich, was Licht, Farbengebung

[1]) Jetzt Nr. 165 in Hampton Court.
[2]) Nat.Gall. Nr. 76 u. Nr. 37.
[3]) Nr. 468. Kopie eines Teiles des Bildes in der Nat.Gall. Nr. 10 und Nr. 246 Kopie der Vierge au panier, Nat.Gall. Nr. 23.
[4]) Representation of a religious and courtly ceremony von H. genannt. Nr. 320 der Academia jetzt.

und die magische Wirkung der Figuren in Fernsicht anginge. (IX. 274).

Weitere einzelne Bilder sieht H. von Angiolo Bronzino (1502—1572), Daniele da Volterra (1509—1566), Jacopo Bassano (1510—1592), Giorgio Vasari (1511—1524), G. B. Moroni (1520—1578), Schiavoni (1522—1582), Luca Cambiasi (1522—1585), Cigoli (1559—1613) und Parmegiano (1503 bis 1540). Letzterer scheint ihm in seinem Bild im Pitti „Child in its mother's lap" einen Stil zu haben, der das Groteske und Unzusammenhängende auf die Spitze treibt (IX. 226). Bilder bei Grosvenor und in Windsor erwähnt er mit lobenden Worten (S. 93 u. S. 69).

Bronzinos bemerkenswerteste Eigenschaft scheint H. das erstaunliche Relief ohne einen wahrnehmbaren Schatten und die äußerste Klarheit bei möglichst wenig Farben. Er sagt dies anläßlich eines Bildes in den Uffizien: The Last Judgment (IX. 225).

Volterras Defeat of Goliath (Louvre. IX. 120), Bassanos Circumcision (Stafford S. 56), Vasaris Transfiguration (Buonaparte XI. 238) und Moronis Bild Tizian's Schoolmaster (Stafford S. 54) erhalten allgemeine lobende Prädikate von H. Ebenso Schiavonis Hercules and Antaeus (Pitti IX. 226) und Cambiasis The Death of Adonis (Stafford S. 56). An Cigolis Jacob's Dream (Burleigh) interessierte ihn vor allem der Gegenstand, da er an die Behandlung dieses Themas durch Rembrandt (dem er das betreffende Bild in Dulwich zuschreibt) denkt. Die Konzeption nennt er gut, doch sei die Ausführung keineswegs geistvoll. Der Geist gehe unberührt von dem Bild fort (S. 125). Im Pitti erwähnt H. „several sketches" von Cigoli (IX. 226).

Erstaunlich ist, wie wenig H. Tintoretto in Venedig beachtet. Das einzige Bild, von dem er spricht, ist das „Saint Mark" [1]) von ihm genannte, das er aus dem Louvre kannte und als sehr großartig bezeichnet. (IX. 274). Es gehörte seiner Meinung nach zu den großen Werken, ohne die der Louvre nicht vollständig sein könne. (IX. 113). Doch geht er nirgends näher auf das Bild ein. Von ihm abgesehen spricht H. nur noch von einem wunderbaren Porträt, das einen feinen fleischigen Ton habe (Stafford S. 55) und von dem Bild in Hampton Court: Nine Muses, das er sehr günstig beurteilt.

[1]) Der hl. Markus befreit einen zum Tode verurteilten Sklaven. Bild von 1548 aus der Scuola di San Marco. Jetzt Akademie. M. N. Nr. 1207.

Von Paolo Veronese (1528—1588) erwähnt H. in Venedig hauptsächlich die Gemälde im Dogenpalast. Außerdem will er im Pisanipalast ein Familienbild gesehen haben, dessen Köpfe, außer im Charakter des Gedanklichen, Tizian ebenbürtig seien. (IX. 269). Außerordentlich hoch stellt er seine Marriage of Cana, neben der selbst manche Bilder von Rubens nicht aufkommen könnten. (S. 96. vgl. Rubens). In Venedig selbst sagt er nur von ihr, es sei „a wonderful performance" (IX. 274). Ein gutes Bild von Veronese sieht H. noch in Dulwich: Cardinal blessing a person [1]), das er im höchsten Grade würdig und malerisch findet (S. 39) und ebenso vollkommen (im Fleischton, den Farben überhaupt) ist ihm Child with a Dog in Stourhead (S. 111).

Die Vorzüge Tintorettos, Veroneses (und auch die Bassanos) erblickt H. in ihrer kühnen, meisterhaft getroffenen Naturnachahmung, ihren Fehler in einem Mangel an gehobener, idealer Formung (Fine Arts).

Unter den späteren Italienern ist es vor allem die bolognesische Schule, die für H. den größten Wert besitzt. An erster Stelle stehen Guido Reni (1575—1642), den auch Shelley so sehr liebte, Ludovico (1555—1619) und Annibale (1560—1609) Carraci, Domenichino (1581—1641) und Guercino (1590—1666). Albano (1578—1660) ist ihm zu sehr im französischen Geschmack [2]), Salvator Rosa (1615—1673) allzu berühmt für das, was er geleistet, Carlo Dolce (1616—1686) geschmacklos und unwahr.

In der bolognesischen Schule sieht H. eine Bemühung um Vereinigung der Vorzüge römischer und venezianischer Maler, die auch eine Zeitlang geglückt sei, nämlich so lange sich ihre Vertreter an die Natur oder an solche Meister, die die Natur kopierten, hielten. Sobald sie jedoch hiervon abgingen, seien sie akademischen Regeln und dem Phantom abstrakter Vollkommenheit verfallen (Fine Arts).

Von Ludovico Carracci rühmt H. das jetzt in der National Gallery befindliche Bild Susannah and the Elders. Das Bild, das er im Louvre sah: Three Marys with the dead Body of Christ (IX. 112) und eine Sybilla Libyca in Fonthill nennt er nur mit Namen.

Von Annibale Carraccis Bildern liebt H. am meisten Silenus teaching young Apollo to play on the pipe, das er bei

[1]) Nr. 270. Einziges Original in Dulwich neben zwei Schulbildern.
[2]) S. das Urteil über ihn im Louvre. IX. 110.

Angerstein sah und dem er eine lange Beschreibung widmet. Von dem zweiten A. Carracci bei Angerstein (N. G. Nr. 25), St. John in the Wilderness, meint er, er habe viel von dem herbstlichen Ton von Tizians Landschaften (S. 16). Auch in Dulwich gibt H. an, ein Bild Carraccis gesehen zu haben, The Adoration of the Shepherds genannt. Wichtiger ist, was er bei Stafford sah: eine Danae, ein St. Gregory with Angels und Diana and Nymphs bathing. Alle diese sind Lieblingsbilder von ihm. In Italien erwähnt H. A. Carracci nur in Rom, nennt Samson pulling down the temple of the Philistines ein nichtssagendes Bild, einen Dead Christ dagegen schön (Ruspigliosi IX. 237). Im Louvre spricht er von „the noble Hunting-piece“ [1]) (IX. 112) und in der Sammlung Buonaparte von einer Skizze Diana and Actaeon. (XI. 238).

Guido Reni gehört zu den Künstlern, deren Bilder H. überall beachtete. So nennt er eine ganze Fülle von ihnen. Die wichtigsten sind die, die er im Louvre sah: Annunciation und Presentation in the Temple, in Rom: Aurora und Andromeda (im Ruspigliosipalast) und eine Herodias in der Corsini-Sammlung, die er als sehr lieblich und silberig im Ton bezeichnet (IX. 239), und in Bologna: Sampson und The Five Patron Saints of Bologna. Besonders diese letzten Bilder nehmen H. für Guido ein. Unwichtig in dem, was er über sie sagt, sind die bei Stafford (S. 54 u. 57), Grosvenor (S. 93), in Longford (S. 106) und Stourhead (S. 112) erwähnten Bilder. H. rühmt an Guido besonders seine Frauenköpfe als außerordentlich schön und ideal, findet sie aber doch im Vergleich zu denen Raffaels und Correggios etwas banal und leer. Und zwar seien sie dies aus dem Grund, daß Guido unterlassen habe, seine allgemeine Vorstellung von ihnen durch eine intensivere Naturbeobachtung zu bereichern und zu kräftigen. Guidos Bilder hätten etwas Weichliches, meint H. [2]), denn er habe nur die verschiedenen Abwandlungen der Schönheit gegeben. Diese sei die Gottheit gewesen, die ihn inspirierte, die Sirene, die ihn verführte. Seine Schöpfungen hingen alle von einer Leidenschaft für die Schönheit (ob die einer Heiligen oder einer Sünderin sei ihm gleich gewesen) ab, und ohne deren Hilfe seien sie nichts. „Guido verstand, Schönheit zusammen mit Freude, Lieblichkeit, Kummer und Verehrung zu malen; immer aber mußte

[1]) M. N. Nr. 227.

[2]) Das Folgende in „On a Portrait of an English Lady by Vandyke“.

jene die Grundlage und Haupteigenschaft seiner Darstellung bilden, sonst wurde er geschmacklos, lächerlich und übertrieben. Eines kann man zu Guidos Gunsten sagen: er kannte seine eigenen Kräfte und folgte seiner eigenen Anlage; die Feinheit seines Gefühls bewahrte ihn im allgemeinen davor, Dinge zu versuchen, die ihr nicht entsprachen. Alles, was man gegen ihn sagen kann, ist, daß er etwas eintönig und matt ist. Selten ging er so weit von seinem Weg ab, daß seine Mängel an einem auffallenden Punkt sichtbar wurden. Er kam schließlich immer auf Gegenstände der Schönheit oder gab ihnen eine dementsprechende Wendung." H. nennt Guido den einzigen Maler neben Correggio, der alles, was er sah, „subjected to an imaginary standard". Er kann nicht finden, daß Guido zu viel Madonnen gemalt habe, er möchte eher, es wären doppelt so viele. Was Guido an Weite und Mannigfaltigkeit fehle, ersetze er durch Weichheit, Feinheit und höchste ideale Schönheit. Auf diesen dreien beruhe sein Ruhm.

Zwischen Guido und Raffael scheint H. kein anderer Unterschied zu bestehen außer dem, daß Raffael zweifach das sei, was Guido war. Raffael war ein kühnerer Geist und „invented according to nature", Guido machte nur Skizzen „after his own disposition and charakter". Eine ganz positive Stellung zu Guido gewinnt H. erst mit seiner Reise durch die Bilder, die er im Louvre und in Italien sah. Er sagt: „Ehe ich nach auswärts ging, begann ich Guido als geschmacklos und eintönig zu verachten, da ich immer wieder dieselben Kleopatras und Madonnen von ihm sah. Doch ich kehrte als ein Konvertit zu seinen Verdiensten zurück. Viele gleichgültige Bilder sah ich großen Meistern zugeschrieben, Guidos aber waren immer voll der Eleganz und Schönheit, die dem Silberklang seines Namens entspricht. (Conversations of J. Northcote. VI. 440, wo H. auch Northcotes Ansicht, Guido sei „not chargeable with affectation", beistimmt.)

Unter den Bildern, die H. von Domenichino sah, geht er nur auf die Jagd der Diana (Rom, Borghese) näher ein. Domenichino ist ihm ein geachteter, doch kein zu den wirklich Großen gerechneter Maler. In Bologna erwähnt er St. Teresa [1]) und St. Peter Martyr [2]) (IX. 206), im Louvre hebt er schöne

[1]) Domenichino hat eine hl. Therese nicht gemalt.

[2]) Vielleicht Guercinos Petrus Martyr, der in Bologna ist, gemeint.

Landschaften [1]) (IX. 112) und einen St. Jerome [2]) (IX. 107) hervor. Die bei Stafford (S. 57) und Grosvenor (S. 73) genannten Bilder lobt er ebenfalls.

Zu den schönsten Bildern in Florenz zählt H. Guercinos Endymion. Der Eindruck des Bildes entspreche dem der Fabel, „eine ausgezeichnete Tatsache in der Historienmalerei". (IX. 224). Ebenso schätzt H. am Bild Diana and Endymion in Rom (Ruspigliosi), daß „das wahre Gefühl der Geschichte in Landschaft und Figuren gegossen" sei. (IX. 238). Zwei weitere Bilder gefallen ihm in Dulwich [3]) (S. 36) und in der Campidoglio-Sammlung (IX. 239).

Aus Erwähnungen einzelner Bilder von Alessandro Veronese [4]) (1582—ca. 1648), Pietro da Cortona [5]) (1596—1669) und Francesco Mola [6]) (1612—1668) läßt sich nichts über eine ausgesprochene Stellung Hazlitts zu diesen Künstlern entnehmen. Die Urteile lauten stets günstig.

Andrea Sacchi (1600—1661) nennt H. den letzten italienischen Maler. Seine Bilder findet er schön, elegant, glänzend ausgeführt und ausdrucksvoll. Besonders hoch stellt er Vision of St. Romuald im Vatikan (IX. 240). Das Portrait of a Lady, das er in Dulwich sieht, war nicht von Sacchi. H. wollte es Carlo Maratti zuschreiben. Es galt ihm als eins der vollkommensten Bilder der Sammlung (S. 26). Es handelt sich um ein unbedeutendes Werk aus der Albanischule [7]). Einen St. Bruno sieht er bei Grosvenor (S. 98).

Allgemein lobend erwähnt H. von Italienern noch Luca Giordano (1632—1705) mit einem Bild Bath of Seneca in Burleigh (S. 125) und G. A. Canaletto (1697—1768), dessen Ansichten von Venedig (pen-and-ink drawings) in Stourhead er großartig findet (S. 112). Den anglisierten Italiener Antonio Verrio (1639—1707), dessen Malereien in Windsor (S. 62) er kennt, G. M. Crespi (1665—1747), von dem er in Dulwich ein Bild zu sehen glaubte [8]) (S. 25) und Fr. Zuccarelli (1702—1788) beurteilt er sehr abschätzig. Die Land-

[1]) Hercules and Achelous vor allem (Nr. 774 des M.N.)
[2]) Nr. 763 des M.N. Auch im Vatikan (IX. 240) gelobt.
[3]) Saint Cecilia. Nr. 237. Von Guercinos Schüler Gennari.
[4]) Stafford. S. 57. (Joseph and Potiphar's Wife).
[5]) Rom. Ruspigliosi. IX. 239. (Kopie einer ‚Repose' von Tizian.)
[6]) Dulwich. S. 36.
[7]) Nr. 259. „Head of the Madonna".
[8]) Nr. 307. Kein Crespi.

schaften des letzteren seien kluge, gut gemalte Bilder, aber nichts wert, weil in ihnen nichts ausgesprochen Gutes oder Schlechtes sei. Sie seien gleichgültig handwerksmäßig ausgeführt, ohne die Begeisterung des Malers, und so blieben sie auch für den Beschauer gleichgültig (Windsor S. 62).

Bei den Niederländern kommt nur das 17. Jahrhundert für H. in Betracht. Unter den Holländern stellt er neben Rembrandt noch Albert Cuyp besonders hoch, von dem er Landschaften in Dulwich vor allem sieht. Van Goyen (1590—1656) ist ihm lieb, seit er ein Bild von ihm kopiert hat, doch macht er nur einmal (Stafford S. 58) auf ein Werk von ihm aufmerksam, das „genau das Gefühl eines milden Tages am Ende des Winters" vermittele. Zu den besten holländischen Meistern rechnet H. Adrian van Ostade (1610—1685), auf den er jedoch in keiner Weise näher eingeht. Boors Merry Making in Dulwich nennt er schön (S. 38), an anderen Stellen gibt er noch nicht einmal die Bildernamen an (S. 57 und 110). Ebenso allgemein bleibt er bei Paul Potter (1625—1654), dessen Bild The Bull [1]) er zu seinen Lieblingen zählt (IX. 301) und bei Jacob Ruysdael (1628—1682), dessen Waterfall [2]) in Dulwich, ein unbedeutendes Bild, er ausgezeichnet findet, (S. 29) und von dem er sonst nur noch eine Landschaft: in Ton und Zeichnung entzückend (Stafford S. 57) erwähnt. Aus anderen Stellen (IX. 111; XI. 238) geht ebenfalls seine Schätzung dieses Landschafters hervor.

Die Zahl der von H. nur mit den allgemeinsten Ausdrücken der Anerkennung genannten holländischen Bilder und Künstler ist sehr groß. Es gehören hierher noch Gabriel Metzu (S. 57), Ludolf Backhuysen, dessen „Seastorm" [3]) in Dulwich H. in seiner düsteren Wildheit zusagt, (S. 26), Willem van de Velde, dessen Seestücke [4]) er großartig findet (S. 26 und 57), Meindert Hobbema [5]) (S. 29), Jan Weenix (IX. 111), Frans van Mieris (S. 110), Saenredam, an dessen „Interior of a Cathedral" [6]) in Dulwich H. das Perspektivische auffällt und Gerard Dou (S. 57). Zu den Malern, die H. nicht leiden kann, gehören Poelenberg, Jan Both,

[1]) H. d. Gr. 48. Von 1795—1815 im Louvre. Jetzt im Haag.
[2]) Jetzige Nr. 105.
[3]) Jetzige Nr. 327.
[4]) Jetzige Nr. 68 in Dulwich z. B.
[5]) Watermill. Jetzige Nr. 87.
[6]) Jetzige Nr. 59.

Nic. Berchem und Adrian van der Werff. Sie sind ihm zu geleckt und gekünstelt.

Hazlitts Verehrung Rembrandts gründet sich in erster Linie auf ein Bild, das nicht von ihm selbst, sondern aus seiner Schule stammt, dem Jakobstraum Aert de Gelders in Dulwich. Es ist dies wohl das Bild, das H. unter allen, die er geliebt, am nächsten stand. Es bedeutet auch wenig, daß es nicht von Rembrandt stammt, denn seine Qualitäten und charakteristischen Züge besitzt es jedenfalls. H. imponiert am meisten an Rembrandt seine Behandlung von Licht und Schatten und seine rücksichtslose Nachahmung der Natur, die alles ohne Unterschied umfaßte und zu etwas Großartigem formte. Er sieht in ihm den genauesten Zeichner und den idealsten Koloristen. Seine Landschaften und Historienbilder bewundert er in gleicher Weise. Erstere scheinen ihm unübertrefflich naturgetreu „as if he had dug them out of nature" (S. 178). An Rembrandtoriginalen sah H. „The Women taken in adultery" (N. G. Nr. 45), „Girl at a Window" in Dulwich, „The Man with a Hawk", das Gegenstück dazu „Portrait of a Female" und „Salutation of Elizabeth" bei Grosvenor, außerdem im Louvre eine große Reihe, von denen er jedoch keines ausdrücklich mit Namen nennt.[1]) Er sagt lediglich, die Rembrandts seien so schön wie immer mit ihrem weichen Schmelz, ihren dicken Farbmassen, ihrer überraschenden Düsterkeit und kühnen Ausführung, ihren Ohrringen, goldenen Ketten und Pelzkragen, an die man verstohlen Hand legen möchte, so sehr sähen sie nach Reichtum und tatsächlicher Verwendbarkeit aus. (IX. 110).

Zeitlich der erste, den H. unter den vlämischen Malern nennt, ist Quintin Matsys (1466—1530). Er spricht von seinem Bild The Misers in Windsor als von einem Werk, dessen Ruf größer als sein Verdienst sei — wie das bei vielen Bildern vorkomme, deren Gegenstand glücklich gewählt und kräftig ausgeführt sei. Die Konzeption bezeichnet er als gut, die Farbengebung als schlecht, die Zeichnung als fest und den Ausdruck als grob und in die Augen springend. (S. 67). H. sieht Matsys als einen Maler, der besser getan hätte, bei seinem ersten Beruf als Schmied zu bleiben. Da das Bild in Windsor nur eine Wiederholung des berühmten Werkes von Matsys ist, von der auch Waagen ungünstig spricht („entspricht nicht seinem Ruf" I, S. 177), läßt sich nicht sagen, ob Hazlitts Urteil auf Matsys

[1]) Vgl. M. N. Nr. 455—473.

als Künstler geht oder nur auf die Ausführung dieses Werkes. Von anderen Bildern Matsys' spricht H. nicht, und es bleibt unklar, ob seine Stellung zu ihm sich nur auf dieses gründete.

Begeistert erwähnt H. eine Landschaft[1]) von Paul Bril (1554—1626) in Burleigh: „sah so leuchtend aus, als ob der Himmel durch den Rahmen käme" (S. 123). Sonst wird Brils nirgends gedacht.

Sehr günstig beurteilt H. David Teniers und Adrian Brouwer. Teniers sei ein Meister in der glänzenden Klarheit der Farbe und in der Leichtigkeit der Ausführung. Er gebe seinen Figuren einen momentanen und lokalen Ausdruck, jede von ihnen gehe deutlich ihrer besonderen Beschäftigung nach. Seine Kompositionsweise nennt er locker und unregelmäßig. (XI. 252). Von Jacob Jordaens (1593—1678) erwähnt H. Blowing Hot and Cold in Dulwich[2]) als ein schönes Bild voll Charakter, Leben und erfreulichen Farben. (S. 26).

„Rubens is the prince of the Flemish painters", (S. 173), der größte Szenenmaler der Welt. Er bedeutet für H. als erstes die Verkörperung des prächtigen, glänzenden, verschwenderisch reichen Stils in der Malerei. Seine Porträts hält er für die wenigst wertvollen seiner Werke, denn er spricht ihm Ausdruck ab, während er seinen Landschaften erlaubt, oft „delightful" zu sein. Sein eigentliches Feld sieht H. jedoch im grotesken Historienstil, also in der Darstellung von Satyrn, Tieren, Nymphen, Bacchanalien, überall dort, wo es sich um Vereinigung von auffallenden Kontrasten mit heftiger unregelmäßiger Bewegung handele. Hier erblickt H. ihn unerreicht, wie etwa in dem Silenus-Bild[3]). (Blenheim). Der Reichtum in der Komposition ersetze dort den Mangel an Ausdruck, den H. ihm merkwürdigerweise zuschreibt. Nach seiner Meinung malte Rubens von allen großen Malern am meisten nach seiner Phantasie und war so der „künstlichste" von ihnen, der, der am ehesten etwas von einem „mannerist" hatte. Ein Bild von Rubens beurteilt H. selten ungünstig, wenn er es tut, handelt es sich meistens um mythologische oder allegorische Bilder, deren barocke Figuren H. befremden. Er meint, Rubens sei der einzige, der Spensers üppige Allegorien hätte verkörpern können. (Eine Spensergalerie sei vielleicht der schönste Gegenstand für den Pinsel nach der heidnischen Mythologie und der biblischen Geschichte.)

[1]) Kein Original.
[2]) Jetzige Nr. 293. Kein Original.
[3]) Das jetzt van Dyck zugeschrieben wird.

Was Genauigkeit im Detail angehe, sei Rubens bis zur äußersten möglichen Grenze gegangen (XI. 203). Sehr hoch stellt H. Rubens' Farbengebung und bewundert vor allem seinen natürlichen Fleischton.

An wichtigen Bildern sah er Rape of the Sabines bei Angerstein, die Luxembourg-Bilder und eine Regenbogenlandschaft [1]) im Louvre („ein reiches funkelndes Stück der Koloristik" IX. 110), Justus Lipsius und seine Schüler [2]) im Pitti (IX. 226), Battle of Nördlingen [3]) in Windsor („frei von der Verwirrung und dem Mangel an Relief, welchem Schlachtenbilder gewöhnlich unterliegen; ein sehr schönes Bild" S. 71) und eine Reihe Vorbilder zu Wandteppichen bei Grosvenor; daneben viele Schulbilder. Im Ganzen also nur eine sehr kleine Auswahl aus dem überreichen Rubensschen Werk. Wobei natürlich zu bedenken ist, daß H. sicherlich noch eine Reihe Rubens-Bilder sah, über die er in seinen Essays nicht berichtet, also wohl eine umfassendere Kenntnis von Rubens besaß, als sich aus den aufgezählten Bildern annehmen läßt. Zählt doch der Katalog des Musée Napoléon allein 57 Nummern von Rubens auf! Daß H. von diesen nicht mehr als zwei erwähnt, ließe fast auf ein nicht übermäßiges Interesse an dem „prince of the Flemish painters" schließen, wäre ähnliches nicht auch bei Rembrandt und van Dyck der Fall. Das allererste Interesse Hazlitts nehmen alle diese Maler im Louvre auch tatsächlich nicht in Anspruch, sondern dieses gilt Poussin.

Bei van Dyck steht für H. im Vordergrund das Bild, dem er einen ganzen Essay gewidmet hat: Portrait of an English Lady, das noch heute im Louvre hängt (Nr. 1974). Er beschreibt und analysiert es sehr schön und zutreffend. Zum ersten aller Porträtmaler machen van Dyck für H. die außerordentliche Reinheit und Klarheit des Tons, die Leichtigkeit und Genauigkeit seiner Einzelformen und seine Eleganz, in Verbindung selbstverständlich mit dem wichtigsten aller Faktoren, dem genauesten Studium der Natur. H. kannte von van Dyck viele und gute Bilder, da diese in den englischen Sammlungen, vor allem in Windsor, Blenheim, Petworth, Wilton zahlreich waren. Als Hauptstücke wären das Bild der Pembroke Family, das Familienbild der Kinder Karls V., Killigrew and Carew, Duchess of

[1]) M. N. Nr. 496. Variante des Bildes in der Eremitage zu Petersburg (Abb. S. 356).

[2]) Von H. „Himself, his brother Grotius and Justus Lipsius" genannt (Abb. S. 45).

[3]) Abb. S. 364 (von 1635).

Richmond, Countess of Carlisle [1]) Lady Venetia Digby, Charles I. on Horseback, Duchess of Buckingham and her Children (S. 136) und Thomas, Earl of Arundel (S. 54) zu nennen.

Unter den deutschen Malern hat nur einer für H. Bedeutung: Hans Holbein. Von Dürer erwähnt er in der Staffordschen Sammlung The Death of the Virgin [2]) (S. 57), ohne jeden weiteren Zusatz, von Balthasar Denner (1685 bis 1749) Youth and Age [3]) als so vollkommen schlecht im Geschmack und im Stil der Ausführung wie nur je etwas von Denner (S. 70).

An Holbein zog H. weniger das Künstlerische an als seine Verdienste um die Geschichte, denn seine Köpfe erregten H's Aufmerksamkeit und Bewunderung vor allem aus dem Gefühl heraus, daß hier bedeutsame Männer der Vergangenheit für immer festgehalten seien. Von den Holbeins in Dulwich sagt er, sie hätten alle Charakter bis zum äußersten, so daß man von den Dargestellten glaube sagen zu können, man kenne sie. Aber sie gäben nur Charakter und von diesem auch nur eine Seite, nämlich das Trockene, Konkrete, Pedantische, Feste. Ihnen fehle Leidenschaft und Schönheit. Doch seien sie die besten caput mortuums des Ausdrucks, die es je gegeben habe. Holbein hätte nichts von dem lebhaften Wesen des Genies in seinen Kompositionen. Seine Bilder seien die Prosa des Porträtmalens (wie Porträtmalen die Prosa der Kunst darstelle). Doch sei er einer der Wohltäter des menschlichen Geistes. Er habe uns Gesichter hinterlassen, für deren Anblick wir eine Welt geben würden (S. 32). Da sich in Dulwich nur ein Bild [4]) befindet, das Holbein einst zugeschrieben wurde, H. auch keine Bildnamen nennt, bleibt unklar, welche Gemälde er Holbein zuschrieb. Sein vorstehendes Urteil geht jedenfalls auf kein einziges Holbeinoriginal zurück. Daß H. überhaupt ein solches sah, geht aus seinen Bildbeschreibungen nicht hervor; denn die weiter von ihm erwähnten Bilder — Young Man's Head und Erasmus [5]) in Windsor, — waren nur gute Kopien von G. Pentz, ein Head of a Child, das H. in Stourhead gesehen haben will (S. 122) existiert nicht von Holbein und bei einem

[1]) In Windsor wie das vorhergehende Bild. H. nennt beide ausgezeichnet. Abb. S. 365 u. S. 358.

[2]) Es handelt sich um eine Kopie nach Dürers Holzschnitt.

[3]) In Hampton Court jetzt. Nr. 56, 57.

[4]) Jetzige Nr. 151; Portrait of an old Man, ein gutes deutsches oder holländisches Bild des 16. Jhs.

[5]) Original in New York, Metropolitan Museum.

von H. „Queen Mary“ genannten Kopf in Burleigh ist nicht sicher, ob es sich um das verschollene Bild der Prinzessin Marie [1]) handelt; H. sagt von ihm, es habe ihm großen Eindruck gemacht, denn Holbein hätte eine sichere Hand gehabt und ihm habe es nur an Wirkungskraft gefehlt; dieses Bild habe durch einen hindurch gesehen (S. 124).

Holbeinoriginale zu sehen, hätte H. vor allem in Windsor Gelegenheit gehabt. Vielleicht sah er diese ja auch; hervorgehoben werden von ihm jedenfalls nur die beiden erwähnten Kopien, und zwar der Erasmus mit der Bemerkung, man sehe hier in den Geist eines Gelehrten und liebenswürdigen Mannes wie durch ein Fenster (S. 69). Ueber den anderen Kopf meint H., man könne in ihm hohe, heroische Gedanken besser lesen als in allen Alexanderschlachtbildern (S. 69).

Von spanischen Malern schätzt H. Velasquez und Murillo sehr. Neben diesen erwähnt er ein Bild von Morales [2]) in Dulwich (S. 39) und eins von Ribera [3]) in Oxford (S. 132) als verdienstvolle Werke.

Nur auf ein Velasquezsches Bild geht H. näher ein: Portrait of the Prince of Asturias (Dulwich). Vom Portrait of Philipp the Fourth of Spain [4]) sagt er lediglich, es sei die Aufrichtigkeit und Wahrheit selbst (S. 36), von einem Innocent X. (Rom. Doria), es sei eine geistvolle Skizze (IX. 238). H. rechnet Velasquez unter die großen Porträtmaler.

Murillo steht nach Hazlitt's Meinung an der Spitze aller Maler des common life. In seinen Bildern stecke etwas, das in allen Werken der holländischen Schule nicht zu finden sei. In Murillos Bildern sehe man das wirkliche Leben, spüre man einen warmen Strom physischer Lebenskraft, wie man ihn sonst nirgends antreffe. Dafür möchte H. besonders auf das Bild der Spanish Beggar Boys (Dulwich) hinweisen, das niemand, der es je gesehen habe, vergessen könne (XI. 205. Anm.). Dies Bild und sein Gegenstück sind für Hazlitts Murilloverehrung ausschlaggebend. Unter den sonst von ihm genannten Stücken ist nur noch Spanish Girl with Flowers [5]) wirklich ein Murillo, von dem er rühmt, es sehe aus, als habe die Sonne selbst, nicht der Künstler, die Wangen des jungen Mädchens gefärbt

[1]) Zeichnung dazu in Windsor. Abb. S. 199.
[2]) Luis de Morales 1509—1596. Jetzige Nr. 62, ein spanisches Schulwerk.
[3]) Jusepe de Ribera 1589—1652.
[4]) Dulwich. Jetzige Nr. 249. Abb. S. 68.
[5]) Jetzige Nr. 199 in Dulwich.

(S. 36). Auch Meeting of Jacob and Rachel[1]) und A Child Sleeping (S. 31)[2]), Schulwerke Murillos, gefallen ihm sehr, wie alle Bilder — es handelt sich noch um drei weitere[4]) — die er von Murillo erwähnt.

Neben den größten Franzosen Poussin und Claude erwähnt H. noch eine Reihe anderer älterer Namen, wie Le Nain (1588—1648), dessen Village Minstrel er bewunderungswürdig in Ausdruck und Ausführung nennt (S. 57), Philip de Champaigne (1602—1674), den er zu den Großen der französischen Schule rechnet (IX. 126), ohne jedoch seine Bilder näheren Eingehens zu würdigen (IX. 110), Le Sueur (1616—1655), von dessen ausdrucksvollen Gesichtern er spricht (IX. 110), Sebastian Bourdon (1616—1671), der, ebenso wie Jean Jouvenet (1644—1717) (IX. 129) lediglich als Name erscheint (IX. 110), Ch. Le Brun (1619—1690), dessen Bilder Cocles defending the Bridge und The Massacre of the Innocents[3]) (Dulwich) er nicht liebt. Sie seien handwerksmäßig, gekünstelt, farblos und ohne Gefühl. Ihre Verdienste seien nichts als „splendid sins" (S. 35).

Gaspar Poussin (1613—1675) wird von H. mit seinen Landschaften bei Angerstein (S. 10) und Stafford (S. 56) gelobt. Er meint, es gebe vielleicht keine Landschaften, die die seinen im frischen, gesunden Aussehen der Natur überträfen. Von G. Poussins Stil spricht er als einem feinen bestimmten Stil der Zeichnung, der der Erde ihre Festigkeit und der Luft die ihr gehörigen Eigenschaften verleihe. Auch aus anderen Erwähnungen (S. 93. IX. 239) geht Hazlitts Schätzung dieses Malers hervor.

Günstig beurteilt H. auch Watteaus Bilder in Dulwich: Fête Champêtre und Le Bal Champêtre[5]). Dies bleiben die einzigen Werke Watteaus, deren er Erwähnung tut. Die einzigen Franzosen, bei denen H. ausführlicher wird, sind Poussin und Claude. Seine überaus schöne Beschreibung des Orion-Bildes[6]) von Poussin, das er auf einer Ausstellung sah, zeigt

[1]) Jetzige Nr. 185 in Dulwich.

[2]) Jetzige Nr. 206 in Dulwich, Infant Christ Sleeping.

[3]) Jetzige Nr. 244 und 202.

[4]) In der Slg. Grosvenor: „Meeting of Jacob and Laban" (eine Landschaft mit J. u. L.), ein „Sleeping Child" (schlafendes Christkind) und das Bild eines „Boy" (Johannes d. T.) S. 99. Die zwei letzteren wahrscheinlich keine Murillos.

[5]) Jetzt Nr. 167 und 156.

[6]) „On a Landscape of N. Poussin." — Große Landschaft mit dem von Diana geblendeten Orion. Verschollenes Bild. Vergl. Friedländer S. 124.

zur Genüge, mit welchem Enthusiasmus er diesen Meister verehrte. Seine Landschaften stellt er im allgemeinen höher als seine Historienbilder, am höchsten die der „Deluge". Gleichwohl sieht er in Poussin den genialen Historienmaler und zwar besonders klassischer Themen. Diese male Poussin besser als biblische, bemerkt er sehr richtig. Seine Figuren findet er manchmal schlecht, ohne Ausdruck und Anmut, zu sehr ihrer selbst bewußt, nicht natürlich genug, doch tut dies seiner Verehrung keinen Abbruch. Ebensowenig, wenn er meint, man könne nicht leugnen, daß Poussin in seinen Kompositionen eine gewisse Förmlichkeit und eine didaktische, langweilige Ader habe. Er gehe systematisch vor, „has a deliberate purpose to make out" und sei oft gemacht, eintönig und übertrieben. Er sei etwas pedantisch und überdeutlich in der Art französischer Redner und Dichter. Er habe wie alle Franzosen kein gutes Auge für die Natur oder für Wahrheit des Ausdruckes. Dafür habe er aber das besessen, was ihnen hauptsächlich fehle, nämlich imagination, die Kraft, sich in die Umstände anderer zu versetzen. Poussin hielte die Mitte zwischen Raffael und anderen italienischen Malern, die die höchste Poesie des Ausdrucks verkörpert hätten, und den gewöhnlichen französischen Künstlern, deren äußerster Umfang an Erfindung nicht weiter reiche als bis zur Korrektheit des Kostüms und der richtigen Chronologie ihres Gegenstandes (IX. 107 ff.).

An die Beschreibung der Orionlandschaft — nichts sei je feiner ersonnen oder ausgeführt, meint er, und hebt vor allem die Schönheit der Landschaft hervor und wie das ganze Bild einheitlich und deutlich den Geist des Morgens, der Dämmerung atme — an diese ausführliche Beschreibung, die sich vor allem auf den Inhalt und die Farben erstreckt, knüpft H. allgemeine Ausführungen über Poussins Kunst:

Von Poussin meint er, daß er die Natur durch das Glas der Zeit sehe: er allein hat das Recht, als der Maler des klassischen Altertums angesehen zu werden. Er vermochte dem Schauplatz seiner heroischen Fabeln das ungeschwächte, vollständige Aussehen der ursprünglichen Natur zu geben oder ihn mit allem Glanz der Kunst, mit Tempeln, Türmen und mythologischen Hainen zu schmücken. Seine Bilder „denote a foregone conclusion". Er verwendet die Natur ganz nach seinen Absichten, arbeitet ihr Bild nach dem Maßstab seiner Gedanken aus und verkörpert hohe Ideen. Und wenn die erste Idee gegeben ist, scheint alles übrige aus ihr zu entstehen und ihr

durch den unerschöpflichen Prozeß einer emsigen Einbildungskraft angeglichen zu werden. — Mit mächtigem Griff gibt er der Natur die Form des Ehrwürdigen und Idealen. H. vergleicht Poussin mit Milton. Beide haben Gemeinsamkeiten: Genauigkeit, Strenge, Erhabenheit, Größe, dieselbe Mischung von Kunst und Natur, denselben Reichtum an Stoffen und dieselbe Einheit des Charakters. Beide machten die von ihnen behandelten Gegenstände nicht geringer, sondern erhöhten ihre Macht und Bedeutung und erfüllten nicht nur die gestellten Erwartungen, sondern übertrafen diese noch. Das sei das Höchste in der Kunst, sagt H. Es sei wohl gut, die Natur so darzustellen, wie man sie sehe, weit besser jedoch noch, sie so zu geben, wie man sie zwar nicht gesehen, aber oft gewünscht habe zu sehen. „Wer uns durch seine Kunst an entfernte Orte, in vergangene Zeiten versetzen, wer die Regionen der Phantasie mit denen der Wirklichkeit verbinden kann, wer uns nicht nur lehrt, was die Natur ist, sondern was sie gewesen und wessen sie fähig ist — wer dies tut, mit Einfachheit, Wahrheit und Größe tut, ist Herr der Natur und ihrer Kräfte, dessen Geist ist allumfassend und seine Kunst die Meisterkunst."

H. geht dann auf das ein, was er unter Historienmalerei versteht, und betont in diesem Zusammenhang, indem er von Poussins Studienweise erzählt, wie liebevoll sich dieser mit dem Studium der Natur abgegeben habe. Er nennt Poussin den poetischsten aller Maler, einen Maler von i d e a s. „Nie erzählte jemand halb so gut Geschichten oder wußte so wie er, was mit dem Pinsel zu sagen möglich ist. Er ergriff und sonderte mit Feingefühl und Bestimmtheit gerade den Gesichtspunkt ab, welcher geeignet war, die Phantasie des Beschauers zu erfassen. In allem, was er tat, ist ein Nachdruck und eine Bewußtheit, die über alle anderen Maler hinausgeht."

Poussins Fähigkeit, alle Dinge die ihnen eigene Sprache sprechen zu lassen, so daß sie uns im höchsten Maß als das erscheinen, was sie sein sollen, hebt H. an Beispielen hervor. Poussins Bild der Sündflut nennt er wieder (s. oben) die vielleicht schönste historische Landschaft der Welt, seine Gestalten tadelt er nach Ausdruck und Bewegung (s. ebenfalls weiter oben) und stellt sie in ihrer Bewußtheit in Gegensatz zu denen Raffaels, die von einem Beschauer nichts zu wissen schienen. Die besondere Eigenart Poussins sieht H. darin, wie alles in seinen Bildern in einer bestimmten Uebereinstimmung mit dem Künstler steht, wie jedem Gegenstand sein Platz und seine Rolle zugeteilt ist, und wie doch einer mit dem anderen zusammengeht. Hier weist H. auf das Bild der Aurora.

Wie anläßlich der Sacraments[1]) findet H. auch hier, daß Poussin in seinen klassischen Themen glücklicher als in den religiösen gewesen sei. „Die letzteren sind verhältnismäßig schwer, gezwungen, voll starker Farbkontraste in rot, blau und schwarz und ohne wahre prophetische Inspiration der Charaktere, während er in seinen heidnischen Allegorien und Fabeln vollständig zu Hause war."

Poussin fehlte nach Hazlitts Meinung „in gewisser Hinsicht Schönheit, Form und Ausdruck", wogegen er überall Verstand und Eigenart zeigte. „Seine Personen gehören stets der dargestellten Zeit an und sind genau bewandert in der Angelegenheit, um die es sich handelt. Poussins groteske Kompositionen, seine Nymphen und Faune sind (wenigstens dem Stil nach) sogar den Rubensschen überlegen. Sie sind unmittelbarer aus der Fabelgeschichte genommen, Poussin hatte überhaupt nicht seinesgleichen in der höheren Darstellung der klassischen Fabel. Rubens, der ihm im Wilden und Malerischen ebenbürtig war, konnte nicht mit der Leichtigkeit und Reinheit des Gedankens in Poussins Bild des Apollo[2]) wetteifern, noch mit seiner Anmut der Zeichnung."

Von Poussins Bild Die Hirten im Tale Tempe[3]) sagt H., niemand könne es mit Ausdrücken angemessenen Lobes feiern: „Die eifrige Neugierde der einen (Hirten), der Ausdruck der anderen, die in Furcht und Ueberraschung zurückweichen, der heitere Wind, der mit den Zweigen der schattenspendenden Bäume spielt, die weite, ununterbrochene sonnige Aussicht, sprechen (und werden immer wieder sprechen), von vergangenen zu zukünftigen Zeiten."

Fast ebenso hoch wie Poussin schätzt H. Claude: die Ruhe, Anmut und Harmonie seiner Landschaften. Noch jahrelang, nachdem man sie gesehen habe, fühle man die Sehnsucht,

[1]) Bilderfolge, die H. im Stafford House sah (jetzt Bridgewater Gallery). Nennt sie von großer, feierlicher Wirkung. Für biblische Themen fehlte es Poussin an Gewicht oder Kraft, meint er dort. (S. 58). S. Friedländer S. 80 ff. Es handelt sich um die „zweite Serie der sieben Sakramente" von 1644—47. Für die erste, von der diese eine Wiederholung, vgl. Friedländer S. 59 ff., wo er von einem Vorwalten der künstlerisch-moralischen Tendenz vor der religiösen in diesen Bildern spricht.

[2]) Apollo giving a Poet a Cup of Water to drink (Dulwich). Jetzige Nr. 229: Inspiration of Anacreon. „Elegant und klassisch" von H. genannt. (S. 33). S. Friedländer S. 53.

[3]) Wohl das Bild der „Arkadischen Hirten" im Devonshire House in London. Vgl. Friedländer S. 47.

sie wieder zu sehen. Daß sie künstliche[1]) Kompositionen seien, wie die Allgemeinheit annehme, glaubt er nicht. Seine Naturzeichnungen, denen die ausgeführten Bilder genau glichen, widersprächen dem. Ebenso verteidigt er Claude energisch gegen den Vorwurf, daß er zu wenig Abwechslung in seinen Themen habe. In seinem beschränkten Motivkreis sieht er keinen Fehler, da jedes Stück immer wieder gleich vollkommen ausgeführt und von der höchsten Schönheit sei. In „Whether genius is conscious of its powers" meint H., er wisse nicht, ob er Claude unter die Künstler einreihen solle, die am meisten durch ihr Glück oder unter die, die am meisten durch ihr Mühen Erfolg gehabt hätten. Sicher sei, daß er nie nachgeahmt und keine erfolgreichen Nachahmer gehabt habe. Die Vollkommenheit seiner Landschaften scheine auf einer ihm eigentümlichen Eigenschaft der Harmonie, auf einem besonderen Gefühl der Zartheit zu beruhen. Etwas von dem französischen Ursprung Claudes, — den er ja sonst mehr als zur italienischen Schule gehörig rechnet — sieht H. in einer gewissen Geziertheit (finicalness) und der Liebe zu den kleinsten Details. Doch gehe diese nie bis zur Schwächlichkeit (flimsiness) oder zu der Kleinlichkeit der Wirkung, die den Franzosen sonst eigen sei.

Ueber die englischen Maler des 17. Jhs. Peter Lely (1618—1680) und Godfrey Kneller[2]) (1646—1724) urteilt H. ungünstig. Die „Beauties" vom Hofe Karls V. in Windsor[3]) werden von ihm im Anschluß an van Dycks Porträt der Lady Venetia Digby beschrieben. Er sagt: Sieht man dieses die Schönheit der Tugend atmende Porträt neben Lelys Beauties, so sieht man gleich, was diese waren — eine Reihe von Mätressen. Als Malereien können diese berühmten Porträts nicht sehr hoch gewertet werden. Sir Peter Lely war ein besserer Maler als Godfrey Kneller — das ist das höchste Lob, das man ihm zugestehen kann. Er hatte mehr Geist und Originalität als dieser und war der lebhaftere Geck. Beide Maler besaßen beachtliche, handwerkliche Fähigkeit. Von ihren Zeitgenossen wurden sie unter die größten Maler gerechnet, jetzt nach 100 Jahren sehen wir sie richtiger (S. 64). Von Kneller erwähnt H. nur ein Bild in Windsor, Chinese converted to Christianity, als etwas, worauf Kneller mit Recht stolz war. Es sei ein schönes Oelbild ohne Kunststückchen und Affektiertheit, voller Charak-

[1]) d. h. im Gegensatz zu „natürlich" = nach der Natur geschaffen.
[2]) Kneller war geborener Deutscher, Lely geborener Holländer.
[3]) Jetzt in Hampton Court. Vgl. Katalog von H. C. S. 160 ff.

ter (S. 71). An anderen Stellen wird Kneller wieder in ungünstigem Sinne genannt (S. 65, 74, On a Portrait of an English Lady by V.)

Das große englische Genie war für H. Hogarth. Was ließ ihn diesen so unübertrefflich erscheinen? Die starke Realistik, die in der Charakterisierung der Personen zum Ausdruck kommende Menschenkenntnis, das in den Bildern herrschende Leben, das Naturalistische seiner Szenen, der Reichtum der in ihnen enthaltenen Gedanken und Beobachtungen. Bei Hogarths Beurteilung ging H. sehr stark vom Inhaltlichen seiner Bilder aus (es handelt sich für ihn wesentlich nur um die Reihe der Marriage-à-la-mode), um dessen humoristischer Gestaltung willen er Hogarth unter die „English comic Writers" rechnete. Ein Gedanke, den schon Horace Walpole in seinen „Anecdotes of Painting" (IV. S. 68) ausspricht: „that great and original genius Hogarth, considering him rather as a writer of comedy with a pencil than as a painter." Daß H. Walpoles „Anecdotes" kannte, läßt sich als ziemlich sicher annehmen. Hogarth war Hazlitts Meinung nach der einzige englische Maler, der mit den großen Italienern oder Niederländern in eine Reihe gestellt werden konnte. Reynolds, Wilson oder Gainsborough sind ihm wohl an sich betrachtet tüchtige Maler, aber gegen die Alten gehalten, sinken sie doch zu geringer Bedeutung herab. Er kann sie loben, schön finden, immer aber nur auf einer Ebene, die um eine Stufe tiefer liegt als die, auf der die wirklich Großen, die Genies sich befinden.

Um noch mehrere Stufen muß man hinuntergehen, will man auf die Ebene gelangen, auf der für H. die zeitgenössischen Maler standen. Ueber diese sagt er gewiß nicht nur Schlechtes, er rühmt oft ein modernes Bild als gelungen, einen modernen Künstler als vielversprechend, dies und jenes Werk gefällt ihm, er hat Freude daran, aber eben nur, solange die Alten dabei aus dem Spiel bleiben, solange er nicht aus der Ebene der Zeitgenossen herausgeht. Oft genug verdammt er auch trotzdem noch die ganze moderne Malerei, und tief schmerzt es ihn, daß die Kunst in seinem Lande so tief gesunken (S. 112). Die wichtigsten unter den englischen Malern, die er erwähnt, sind West, Füseli, Northcote, Turner und Haydon. Er meint, die Engländer hätten nie eine rechte Schule gebildet (IX. 128) und entweder nichts geleistet, was der Rede wert sei im Vergleich zu ihren Leistungen auf anderen Gebieten oder ihre Fehler seien Nachlässigkeit und Bäurischkeit. Ein

andermal (XI. 248) wirft er ihnen vor, daß sie in der Landschaftsmalerei die Gegenstände nicht nach ihrer Schönheit wählten, sondern danach, ob sie ihre Geschicklichkeit daran am besten zeigen könnten. Ein weiterer Einwand gegen sie ist ihre allzu flüchtige Malweise. Wollten sie ein Bild so sorgfältig wie ein altes ausführen, so müßten sie jahrelang malen, so ungeübt seien sie in dergleichen. Ihnen liege ja auch nur daran, möglichst viel zu jeder Ausstellung fertig zu bringen. In Fine Arts (XI. 188) sagt H. weiter: „... we should be at a loss to point out (we will not say any English picture but certainly) any English painter, who in heroic and classical composition has risen to the height of his subject, and answered the expectation of the well-informed spectator, or excited the same impression by visible means as had been excited by words, or by reflection." Diese Minderwertigkeit der englischen Kunst könne nicht an einem Fehlen von Genie, Phantasie oder Leidenschaft liegen, denn daß all dies vorhanden, sei ja an den englischen Dichtern zu sehen. Er führt sie vielmehr darauf zurück, daß die Engländer „have comparatively, a less immediate and powerful communication with the organic expression of passion, which exhibits the thoughts and feelings in the countenance, and furnishes matter for the historic muse of painting" oder auf „a certain inertness and constitutional phlegm, which does not habitually impress the workings of the mind by correspondent traces on the countenance, and which may also render us less sensible of these outward and visible signs of passion, even when they are so impressed there."

Ueber Hazlitts Abneigung gegen die französische Kunst im allgemeinen habe ich schon gesprochen. Am stärksten gilt dies natürlich für die neueste Zeit. Und so schätzt er die modernen Franzosen noch sehr viel geringer ein als seine Landsleute. An der oben zitierten Stelle (XI. 188) sagt er, die französische Schule sei durch ‚all the affectation of national caricature' gezeichnet und sinke zu lebloser Nachahmung der Antike herab. Daß die Franzosen in ihrer Malerei die Plastik zu sehr zum Vorbild nähmen, ist ein Hauptvorwurf [1]) Hazlitts. Außerdem nennt er ihre Malerei hart, flächig, unlebendig, unnatürlich, zu formal, ohne Farbenreiz und Naturwahrheit, geziert, pedantisch und vieles andere im gleichen Sinn. Gipsabgüsse nach Antiken in theatralischen Stellungen scheinen ihm die Figuren. Unter den

[1]) Diesen macht auch Fr. Schlegel z. B.

von ihm genannten Malern wären David, Girodet, Gerard, Guerin, Ducis, Bouton, Caminade, Rouget, Drolling, Vernet und Delacroix hervorzuheben. Das schlimmste, was H. von der französischen Malerei sagen kann, liegt für ihn wohl in einem Urteil wie diesem: ....the more perfectly French a work of art is, the less it is like nature (IX. 130) — und damit gänzlich wertlos, will er natürlich sagen. Auf französische Bilder bezieht er sich auch, wenn er meint, moderne Bilder besäßen die Kunst, schnell alt zu werden, übrig blieben von ihnen nur kluge Studien nach der Antike, die zu einem Thema zusammengestellt seien. Was sonst an ihnen sei, davon zu reden, sei nicht der Mühe wert (IX. 135). Andere Urteile lauten: The French prefer copying from plaster casts or lay figures to painting from life; which baffles the mechanical minuteness and ‚laborious foolery' of their style of art (XI. 135). Oder: The French systematically paint all objects as they would paint still-life; and hence they in general never paint anything but still-life (XI. 239). Auch ihre Porträts malten sie so, als hätten sie etwas Unlebendiges vor sich. Solche immer im selben Sinn absprechenden Urteile ließen sich noch viele aufführen, doch zeigen diese zur Genüge Hazlitts etwas einseitige und dabei nicht ganz unrichtige Anschauung von französischer Kunst seiner Zeit. Ihre positive Seite blieb ihm allerdings gänzlich verschlossen.

Einzelne Urteile.

Italien.

Leonardo da Vinci (1452—1519).

Buonaparte's Collection. Ein ausgezeichneter Female Head von Leonardo ist das einzige wirklich Erstklassige in dieser Sammlung. Es ist durch Ausdruck, Zeichnung, Geist und Feinheit der Ausführung und die Erhaltung der Farbengebung eines der schönsten Bilder Leonardos. In Leonardos weiblichen Köpfen ist eine Grazie und ein Reiz des Ausdrucks, der nur ihm eigentümlich ist — ein Charakter natürlicher Süße und spielerischer Zartheit, gemischt mit dem Stolz bewußter Geisteskraft und der anmutigen Zurückhaltung persönlicher Würde. Er vereinigt Reinheit mit Ueppigkeit, und der Ausdruck seiner Frauen ist in gleicher Weise charakteristisch für eine Geliebte oder Heilige. Seine Bilder sind mit besonders glücklichem Griff immer bis zur höchsten Höhe der gefaßten Vorstellung ausgearbeitet. Kein Maler hat seine Kunst mehr zur Religion gemacht. Sein Fehler ist, daß seine Ausführung zu mathematisch ist; d. h. sein Stift folgt nicht der anmutigen Mannigfaltigkeit der Natur, sondern setzt an ihre Stelle gewisse verfeinerte Steigerungen sowohl in der Form wie der Farbe und ruft einen gleichmäßigen Wechsel in gleichen Entfernungen mit mathematischer Eintönigkeit hervor. Leonardo war ein Mann mit tiefer Bildung und zugleich ein Genie; vielleicht übertrug er zuviel vom Formalismus der Wissenschaft auf seine Lieblingskunst. Bei diesem Einwand haben wir zwei der berühmtesten Bilder im Auge: die Jocunda (= Mona Lisa) und den St. John bei Mr. Hope. Das Bild hier besitzt eine größere Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit, ebenso stärkere Farben, wobei vielleicht die letztere Wirkung die Ursache der vorhergehenden ist (XI. 237).

Michelangelo (1475—1564).

Sixtina. Bei den Sybillen und Propheten sind die Körper großartig, den Köpfen aber fehlt es an dem entsprechenden Ausdruck. Die Züge sind wohl reich an Größe und Einfachheit, aber nicht so mit Inhalt geladen, mit Gedanken oder Leidenschaft wie die Raffaels.

Michelangelos Formen sind für sich selbst zu bewundernde Gegenstände, bei Raffael sind sie nur eine Sprache, die auf etwas darüber hinaus deutet, sind sie voll von dieser letzten Bedeutung. Die Behauptung, daß Raffael dramatischer, Michelangelo epischer sei, stimmt nicht. Richtig ist nur, daß Michelangelo mehr Einzelfiguren malte und Raffael hauptsächlich Gruppen. Daß Michelangelo seinen Figuren Leben und Bewegung gab, jedoch nicht in demselben Maße den Gesichtern Ausdruck, hat wohl zwei Gründe: einmal daß er an die Bildhauerkunst gewöhnt war [1]), wo die Form den Ausdruck überwiegt, und dann,

[1]) Michelangelo took his ideas of painting from sculpture (On the Ideal XI. 229).

daß ihn mehr die organische Struktur interessierte, die Arbeit der Knochen und Muskeln, weniger die des Gehirns. Er besitzt weniger Menschlichkeit als Raffael und ist weniger göttlich (wenn man nicht annehmen will, daß der Körper weniger an die Erde gebunden ist als der Geist). Michelangelos Formen haben einen so intellektuellen Charakter und eine Größe des gusto, daß man sagen könnte, ‚his bodies thought', während andererseits seine Gesichter einen schlackigen (drossy) materiellen Charakter zeigen. Michelangelos Formen sind schöner, Raffaels mehr mit Ausdruck geladen. Seine festen Umrisse und Massen sind großartiger und eindrucksvoller, Raffael tut jedoch mehr Empfindung in die seinen und führt jede Fähigkeit des Geistes und des Körpers, deren seine Figuren fähig sind, ins Treffen.

Raffaels Charakter ist mehr mild und gedankenvoll als feurig. Seinen Figuren fehlt weder Anmut noch Größe.

Trotzdem Michelangelo viel länger als Raffael lebte, sind seine Werke doch weit geringer an Zahl, Mannigfaltigkeit und Vollendung. Seine Oelbilder sind niederdrückend, roh und erbärmlich, vielleicht weil er sich zu sehr an den mechanischen Teil der Kunst verlor und technische Theorien ausprobierte. —

Raffael schloß nichts aus seiner Kunst aus, allen Eindrücken war er gleich offen. Er identifizierte sich mit allem, was ihn oder andere interessieren konnte. Michelangelo studierte für sich selbst und erhob nach einem System die Dinge zu den Maßstäben seines Entwurfs. Raffael erfand für andere und wurde nur durch Sympathie zu ihnen geleitet. Michelangelo machte aus jedem Werk einen Behälter seines eigenen Geistes, Raffael goß alle Vorzüge und Schätze der Natur in seine Bilder. Indem Michelangelo die Natur in eine ihm eigene Form goß, ließ er vieles Vorzügliche weg. Raffael empfing seine Inspiration von außen und sein Genie ergriff die Flamme der Anmut, Wahrheit und Größe. — Denke ich an die unzähligen herrlichen Werke Raffaels, bin ich in Verlegenheit, Gründe zu einer gleichartigen Bewunderung oder Dankbarkeit Michelangelo gegenüber zu finden, obgleich seine Propheten und Sybillen in der Sixtina ein außerordentliches Gewicht auf der Wagschale haben. Es ist jedoch fast unmöglich, ihre verschiedenen Verdienste gegeneinander abzuwägen. Vielleicht heben Michelangelos Werke in ihrer Weite und Einheitlichkeit den Geist mehr über sich hinaus, wenn sie auch weniger Entzücken bereiten und der Reflexion geringere Nahrung geben. (The Vatican IX. 359—367.)

In den einzelnen Gruppen und Figuren der Sixtinischen Kapelle ist eine bewußte Weite der Anlage, eine mächtige Bewegung, gleich dem Atem der Schöpfung über dem Wasser, die wir in keinem alten oder neueren Werk sonst sehen. Die Formen der Propheten und Sybillen sind gleich mouldes of thought (Flaxman's Lectures on Sculpture).

Die Figur des Jeremia beugt sich und hängt gleich einem majestätischen Baum, überlastet von seiner Fülle, hernieder. Michelangelos Zeichnung der menschlichen Figur hat dieselbe Freiheit und Kühnheit, die für Tizians Landschaften charakteristisch ist (On Genius and Originality).

Der Adam gleicht durch seine Kühnheit und Freiheit mehr als sonst eine Figur dem Theseus der Elgin Marbles. (IX, 240—41). Die

unteren Figuren im Last Judgement[1]) sind scheußliche Karikaturen von Dämonen und Kardinälen, und das Ganze ist ein Wust an Uebermaß und Verwirrung. Doch werde ich versuchen, die Propheten und Sybillen aus der Nähe zu sehen und wenn ich entdecken sollte, daß ihr Ausdruck und Gedankencharakter der Größe ihrer Form entspricht, werde ich gewiß nicht zögern, dies anzuerkennen. Denn Michelangelo ist einer jener Namen, die nicht erschüttert werden können, ohne daß man den Begriff Ruhm selbst herabzieht. (IX. 241).

Giorgione (1477—1510).

Venedig. Manfrini. Bald Tizian, bald Giorgione zugeschrieben werden die folgenden drei Bilder: Porträt des Ariost, Four Ages[2]), und ein von der Louvrefassung abweichendes Bild von Tizians Mistress. Das letzte würde ich Giorgione zuschreiben. Giorgione hat größere Glut und Lebhaftigkeit als Tizian. Er hat einen freieren, genialeren Geist. Tizian besitzt mehr Feinheit und Gehalt, Giorgione mehr Leben und jugendliches Blut. Beim einen ist die Empfindung unterdrückt, beim anderen offen und klar. Tizians Porträts sind unbeweglich mit möglichst geringer Abweichung von der geraden Linie: sie sehen aus, als sollten sie erschossen werden oder wollten jemand erschießen, während Giorgiones voller Gegensätze und Abwandlungen sind. Ein Aussehen nach Ruhe, eine Tendenz zum Stilleben durchdringt Tizians Gestalten, in Giorgiones ist eine gespannte Haltung und eine zur Schau getragene Miene, so als ob man Musik lauscht (IX. 271).

Tizian (1480—1576).

Stafford: Four Ages[3]). Auch für Giorgione in Anspruch genommen. Merkwürdig, daß es zur gleichen Zeit zwei Männer gegeben haben soll, zwischen denen ein solches Werk strittig sein kann. Jedenfalls brauchte sich kein Maler seiner zu schämen. Die Abstufungen des Alters sind mit charakteristischer Glücklichkeit gegeben und die Landschaft fügt ländlichen Reiz und Naivität hinzu. Die Gruppe der Kinder kann, was sorglose Freiheit des Pinsels und eine gewisse milchige Weichheit des Fleisches angeht, kaum übertroffen werden (S. 48).

Diana und Calisto. Diana und Actaeon[4]). Diese Gegenstücke besitzen einen Reiz, den keine Worte vermitteln können. Es ist der Zauber, der von dem größten Meister der Farbe, den die Welt je sah, über beide geworfen ist. Welches das schönste ist, ist unmöglich zu sagen. Jedes ist gleich einem göttlichen Musikstück. — Hier folgt ein langer Hymnus auf die Farben. Dann fährt Hazlitt fort: Bei aller Verschwendung des Genies ist der größte Ernst und die größte Disziplin der Kunst vorhanden. Ueberall herrscht der Ton, nicht die Form vor. Es gibt keine festen Linien in diesem Bild. — Hazlitt

---

[1]) S. Tizian, Martyrdom of St. Lawrence (IX. 273—74).

[2]) Duplikat in Stafford House.

[3]) Ein Bild mit dem Thema „Four Ages" gibt es nicht bei Tizian. Sicher identisch mit „The Three Ages of Life", jetzt in der Bridgewater Gallery, Abb. S. 20.

[4]) Bilder von 1559. Bridgewater Gallery Nr. 17 u. 18. Abb. S. 160 und 16.

schließt mit: Oh, Tizian und die Natur, wer von euch kopierte den anderen? (S. 50).

In Venus rising from the sea[1]) sind Gestalt und Gesicht anmutig entworfen und lieblich ausgeführt. Das Bild sieht wie eine hübsche Studie oder der Teil einer größeren Komposition aus. Das Haar und der Arm, der es hält, sind beinah dieselben wie in dem bekannten Bild von Tizians Mistress[2]) und ebenso fein. Der Hintergrund ist wundervoll gemalt. Da nur eine einzige Figur auf dem Bild ist, könnte man es sich als Skulptur ausgeführt denken. Auch die Muschel und die See könnte man dabei geben (S. 53).

Louvre. Portrait of a Man in Black[3]). Es ist wohl das überraschendste Bild hier, das am wenigsten gewöhnliche. Andere mögen schöner zu sehen sein, dieses sieht wie das Auge der Sammlung auf uns und die Bilder. Man könnte versucht sein, zu ihm zu gehen und mit ihm zu sprechen (IX. 273). An anderer Stelle nennt H. dies Bild mit den Gärten des Barrier of Neuilly zusammen das Schönste, was es in Paris gebe. Nie würde er ermüden, es zu sehen (IX. 159/60).

Mistress[4]). Der Hals ist wie ein großer Kristallspiegel; und das Haar, das sie so sorglos in der Hand hält, wie ein Gespinst aus gehämmertem Gold. Die Augen, die zwei leuchtenden Kugeln gleich in großen Höhlen rollen und vom Beschauer abgewandt sind, bohren ihre Blicke nur desto mächtiger in die Seele. Das ganze Bild ist ein Muster freier, herzlicher Schönheit und durchscheinenden Glanzes der Farbengebung. Das feste Mieder umschließt eine volle, doch gut proportionierte Taille, während der Halskragen den schneeigen Busen, gegen den er fast drückt, teilweise verbirgt. Niemals jedoch denkt man hier an etwas, was über den Reiz des Persönlichen hinaus geht. Sie ist nicht aus Marmor, sondern ein schönes Stück belebter Erde. Hier ist nichts von jenem zurückgezogenen und zurückschreckenden (shrinking) Charakter, jener empfindlichen Feinfühligkeit, die beim Schatten des Bösen bereits erschrickt — was so augenscheinlich in van Dycks Porträt[5]) gezeichnet ist. Doch gibt es hier auch keinen ausgesprochenen Fehler, keine Würdelosigkeit, keine Scheinheiligkeit, sondern einen beherrschten, elastischen Geist der Selbstfreude, der mehr auf das Ende als die Mittel sieht, mit festgespannten Nerven und einem Anflug von Gewöhnlichkeit. Sie ist weder eine englische noch überhaupt eine Dame, aber ein sehr schönes Dienstmädchen, ihrer Vorteile bewußt und willens, möglichst viel daraus zu machen (On a Portrait of an English Lady by Vandyke).

Marchioness of Guasto[6]). Ein lieblicher Reichtum zeigt sich im Gewebe der Haut, und ihre Miene ist von einem Gefühl der

[1]) Venus Anadyomene, um 1515. Bridgewater G. Nr. 19, Abb. S. 37.

[2]) Gemeint ist das Bild im Louvre.

[3]) Nr. 943 des M.N. Jetzige Nr. 1591: Portrait d'homme. Abb. S. 36.

[4]) M.N. 1213. Jetzige Nr. 1590. Eine Replik dieses Bildes will Hazlitt in den Uffizien gesehen haben. Nennt sie eine an Ausdruck, Farben und natürlicher Anmut reiche Studie. Eine andere Replik existiert in München in der Slg. Löwenfeld, in den Uffizien ist jetzt keine bekannt.

[5]) Dem Louvre-Bild, das von Hazlitt in „On a Portrait of an English Lady by Vandyke" beschrieben.

[6]) Allégorie, Jetzige Nr. 1589. M.N. 1224.

Freude matt. Das Gewand trägt bei aller Bescheidenheit die Zeichen studierter Koketterie an sich; es berührt gerade die Grenzen, die zu überschreiten es nicht wagt. Die verschämt niedergeschlagenen Augen scheinen sich nicht aus Furcht vor Beobachtung zu senken, sondern vor dem Blick entflammter Bewunderung zurückzuziehen (On a Portrait of an English Lady by Vandyke).

Pitti: Früher im Louvre war das Bild Hippolito de Medici[1]); es besitzt den Geist und die Weite der Geschichte zusammen mit dem Reichtum, der Vollendung und Glattheit eines Emailbildes. Als ich es zum erstenmal sah, wirkte es auf mich gleich einem lebenden Wesen, das mich mit übernatürlicher Kraft und Großartigkeit ansah (IX. 225).

Venedig. SS. Giovanni e Paolo. Nicht abwarten konnte ich es, bis wir Tizians St. Peter Martyr[2]) sahen. Den ganzen ersten Morgen quälte ich meinen Führer mit der Frage, ob wir noch nicht zu ihm kämen. Ich fand an ihm alles so, wie ich es erwartet hatte. Doch sah ich das Bild nicht durch meine früheren Eindrücke hindurch; es genügt sich selbst und füllt den Geist ohne Anstrengung, denn es enthält die ganze gewaltige Welt der Landschaft und der Geschichte, Größe und Breite der Form zusammen mit der weichsten Tiefe der Farbengebung und einem charakteristischen mächtigen Eindruck, der nicht mißverstanden werden kann und die Szene im Augenblick vermittelt, eine meisterhafte Freiheit und untrügliche Wahrheit der Ausführung und einen so eigenartigen (original) wie großartigen und romantischen Gegenstand. Es ist das erste aller Tizianschen Werke und als Bild sicher das schönste in der Welt, ein reiches Fest für das Auge.

Zum Unterschied von Raffael sieht man die Figuren von unten, mit großartiger Wirkung gegen den Himmel abgehoben. Raffael würde sie unter dem Horizont begraben oder sie ohne Relief gegen die Landschaft gestellt haben. So viel weniger Wissen hatte er um das Malerische! Raffael könnte auch nicht den momentanen Ausdruck plötzlichen Schreckens oder die stürmischen Bewegungen des fliehenden Mönchs gegeben haben, während Tizian es nicht verstand, (wie Raffael) ein Gefühl auf seinem Höhepunkt zu zeigen. Raffaels Ausdruck und Stellungen waren das Ausarbeiten vorangegangener Vorstellungen, Ausflüsse des Geistes oder der Sache, waren endgültig und festgelegt, nicht sprudelnd und veränderlich. Das Bild steht überall vor meinem geistigen Auge, und ich schwöre noch in den wildesten Alpenlandschaften, daß der St. Peter Martyr schöner ist. Er und Tizians Man im Louvre sind meine Vorbilder der Vollkommenheit. (IX. 270 ff.).

Der St. Peter Martyr steht so hoch über allen Bildern Tizians, wie Tizian selbst über allen anderen Malern (Fonthill Abbey).

Akademie. Das Bild der Assumption[3]) nicht so vollkommen wie der St. Peter Martyr. Raffael konnte keine Landschaft malen, Tizian konnte keine Geschichte ohne Hilfe der Landschaft malen. Für

---

[1]) Von diesem Bild (Abb. S. 61) und dem des Young Neapolitan Nobleman besaß H. eine Kopie (s. On a Portrait of an English Lady by Vandyke. Plain Speaker S. 292).

[2]) 1867 verbrannt. Eine gute alte Kopie erhalten. Abb. S. 54.

[3]) Jetzt wieder in der Frari-Kirche, für die es urspr. gemalt.

ihn war ein Hintergrund so nötig wie Musik zu einem Melodrama. In diesem Bild hat er sich in Raffaels Stil versucht — mit Erfolg und Mißerfolg. Was fehlt, ist jener überirdische Ausdruck, jene Glut himmlischer Verehrung, die Raffael allein in ihrer äußersten Reinheit und Intensität geben konnte. Ein Blick auf seine „Crowning of the Virgin" im Vatikan ist das ganze Tizianse Bild wert. Raffael würde diesen Gegenstand, was seine wesentlichen Eigenschaften angeht, besser haben malen können, während er den St. Peter Martyr in keiner Hinsicht so gut fertig gebracht hätte (IX. 273).

Martyrdom of St. Lawrence[1]) liebe ich, abgesehen vom Gegenstand, mehr als die Assumption, wegen seines charakteristischen Ausdrucks, seiner Verkürzung und der schönen sanften Massen von Licht und Schatten. Tizian konnte Michelangelos Art näher kommen als der Raffaels, wie seine Fresken des Prometheus, von Kain und Abel[2]) u. a. zeigen. Diese überragen Michelangelos Figuren im Last Judgement, was malerische Gruppierung, muskulöses Relief und Breite des Konturs angeht, so sehr ihnen auch Michelangelos anatomische Kenntnis und Genauigkeit fehlt. (IX. 274).

Raffael (1483—1520).

Angerstein. Der Kopf des Pope Julius II.[3]) stellt eine Welt für sich an Gedanken und Charakter dar. Er hat den Schnitt eines englischen Gesichtes, wie Raffaels Gesichter oft, Tizians nie. In Raffaels herrscht entweder der Geist oder der Körper vor, in Tizian's immer die Seele.

The ruddy, bronzed colouring of Raphael generally takes off from any appearance of nocturnal watching and languid hectic passion! Das Porträt ist außerordentlich genau ausgeführt. Die Barthaare und die Fransen der Kappe sind mit genauesten, sorgfältigen Pinselstrichen ausgeführt. Wenn man die Mühe und unendliche Arbeit sieht, die Raffael auf jedes einzelne seiner Werke verwandte, begreift man kaum, wie er so viele unvergleichliche Werke schaffen konnte. Raffael gründete keineswegs seine historischen Ansprüche[4]) auf eine Unfähigkeit, ein gutes Porträt zu malen, im Gegenteil, dies Porträt hier sieht sehr wie der Eckpfeiler seines historischen Gebäudes aus.

Die Natur verjagte ihn nicht. Er fühlte sich nicht zu groß, das zu kopieren, was er sah. Er dachte wohl, daß Hochachtung vor der Natur der Anfang aller Kunst sei. (S. 10).

Stafford. Meeting of Christ and St. John[5]) ist eines seiner unübertrefflichen Meisterwerke. Keine Worte können die würdige Lieblichkeit und bescheidene Zurückhaltung des Christus, die eifrige,

[1]) Jetzt in der Jesuitenkirche in Venedig. Abb. S. 157.

[2]) In Santa Maria della Salute in Venedig. Abb. S. 111.

[3]) Nr. 27 der Nat. Gall. After R. (eine von verschiedenen Fassungen).

[4]) historical pretensions = Ansprüche darauf, Historienbilder malen zu können.

[5]) Madonna del Passeggio, oder ein Schulbild dieser Art. S. Abb. S. 82.

kindliche Verehrung des Hl. Johannes und den anmutigen, matronenhaften Ausdruck der Hl. Jungfrau beschreiben. Keine Glorie ist um das Haupt der Mutter, noch ist sie nötig: die Seele des Malers goß ihren Einfluß gleich einer Taube über sie, und der Geist der Liebe, der Heiligkeit und Schönheit strömt von der göttlichen Gruppe aus. (S. 47).

In dieser Sammlung sind 4 Raffaels, Heilige Familien, zwei andere neben der eben genannten in seiner frühen, etwas gezierteren und genaueren Art, etwas verblaßt, und ein kleines Bild der Virgin, Sleeping Jesus, and St. John[1]) in seiner besten Art. Ein Duplikat davon war im Louvre[2]), das sicher diesem überlegen ist. In beiden ist die Farbgebung der Gewänder kühl, und das Gesicht der Jungfrau dünn und armselig. Doch nie schlief ein Kind ruhiger, lieblicher, echter als dieses hier. Der Ausdruck des ungekünstelten Staunens beim Johannes ist wundervoll lebhaft. (S. 48).

Hampton Court. Dem Raum mit den Kartons[3]) gleichen nicht viele auf der Welt. Alle anderen Bilder sehen gegen diese wie nur Oel und Firnis aus. Hier herrschen allein die Gedanken, die großen Ideen des Malers, das Handwerkliche der Kunst vergißt man. Nichts steht zwischen uns und den Gegenständen. Wir sehen durch einen Rahmen biblische Geschichte und werden tatsächliche Zuschauer wunderbarer Vorgänge. Die Bilder sind eine Art Offenbarung der behandelten Gegenstände und kommen zu ihrer wunderbaren Wirkung, ohne daß man sieht mit welchen Mitteln. Nur des Ergebnisses ist man sich bewußt, nicht der dazu getanen Schritte. Die Personen sind einem so lebendig, als hätte man sie früher irgendwo gesehen. Vielleicht beruht die Wirkung nicht allein auf dem Gebiet des Künstlers, sondern auch auf der Einfachheit des Mittels, das zur Verkörperung der Geschichte gebraucht ist und auf dem zerstörten Zustand der Bilder. Denn sie sind nur um so majestätischer durch ihre Ruinenhaftigkeit. Wir sind vor allem durch die ebenmäßigen Verhältnisse und den Umkreis der Vorstellung betroffen. Der ganze unbedeutende, unechte Teil der Kunst ist hier tot. Nichts ist geblieben außer einem Universum der Gedanken.

Der erste in der Reihe der Kartons ist der Death of Ananias, zugleich eines der schönsten dieser Bilder. Der Ananias fällt so natürlich, daß es aussieht, als könne niemand anders als gerade so fallen. Und doch ist es von allen Arten, in denen man fallen kann, die ausdrucksvollste für einen Menschen, der von der göttlichen Rache überwältigt wird. Hier liegt in gewisser Weise das Geheimnis von Raffaels Erfolg. Die meisten Maler suchen eine Stellung für ihre Figuren zu finden, die möglichst malerisch und schön ist, und entdecken sie doch nie. Raffael allein bedachte, wie eine Person unter den und den Umständen von Natur aus stehen oder fallen würde, und daraus ergaben sich das Malerische und die Schönheit von selbst. Daher auch die ungekünstelte Kraft und Würde seines Stils, die nur andere Namen für Wahrheit und Natur unter eindrucksvollen und wichtigen Umständen sind.

Was ist der große Unterschied zwischen dem natürlichen Stil Raffaels und dem Hogarth's? Beide sind in gleicher Weise intensiv; doch

---

[1]) Abb. S. 59. Kopie nach einem verlorenen Original.
[2]) Abb. S. 59. Die Jungfrau mit dem Schleier.
[3]) Jetzt im South Kensington Museum. Vergl. Abb. S. 89—97.

der eine ist intensive Kleinheit, Niedrigkeit und Gewöhnlichkeit, der andere intensive Großartigkeit, Feinheit und Erhabenheit. Im einen sehen wir gewöhnliche Umstände mit all ihrer Kraft auf beschränkte Sinne und häßliche Körper wirken und verzerrte und heftige Bemühungen zum Ausdruck bringen. Im anderen sehen wir edle Gestalten und erhabene Charaktere mit feindlichen kämpfen oder mit mächtigen Eindrücken zusammen wirken, und ihre eigene unveränderte Schönheit und gewohnte Ruhe ihnen mitteilen. Bei Hogarth ist das Gesicht gewöhnlich erregt und zerrissen durch irgend ein schlechtes, eigenes Interesse. Bei Raffael dagegen wird es durch die Betrachtung eines Vorganges oder Gegenstandes, der für sich selbst hochinteressant ist, erweitert und veredelt. D. h. die Gemütsbewegung beim einen ist intellektuell und abstrakt, beim anderen unbedeutend, selbstisch und beschränkt.

Wir halten es nicht unter der Würde des Gegenstandes, diesen Vergleich zwischen zwei der größten Menschen der Welt anzustellen. Hätte Raffael Hogarths Bilder gesehen, er würde sie nicht verachtet haben.

Elymas the Sorcerer. Eine römische Strenge beherrscht das allgemeine Aussehen des Bildes. Die Gestalt des Apostels ist großartig, beherrschend, voll Ungezwungenheit und Würde, die des Elymas ist ganz Blindheit. Es ist bemerkenswert, daß Raffael, der feine Beobachter der menschlichen Natur, den Zauberer mit einem harten, eisernen Antlitz und kräftigem, grobem Körper aus Knochen und Muskeln dargestellt hat, als einen, der nicht mit schwachen Nerven versehen ist, und sich weder von seinem Vorhaben durch müßige Zweifel abhalten läßt noch durch die Antipathien oder Sympathien anderer beirrt werden kann. Seine Gestalt verrät den harten, erfindungslosen, eigenwilligen Verstand des Zauberers. Ein Kopf im Profil, der aut der einen Seite ins Bild hinein kommt, ist besonders schön und gut erhalten.

Im Gate Beautiful ist eine Fülle von Schönheit und mächtig wirkenden Kontrasten. Man hat die gedrehten Säulen getadelt, aber sie stehen für immer da und antworten allen Krittlern mit ihrer Schönheit. Der St. John in diesem Karton zeigt, wie sehr die Bilder unter Zerstörung gelitten haben. Die Bettler sind schön wie immer, Patriarchen der Armut und über diese Welt emporgehoben. Das Kind, das die Tauben auf dem Rücken trägt, ist ein wunderbares Beispiel für Anmut, Unschuld und federnde Bewegung. Die Gestalt der jungen Frau, die man darüber sieht, gibt dem Auge ein fröhliches Willkommen in ihrer frischen, sprühenden Lieblichkeit und Freude. Noch ein sehr schöner Kopf ist auf der anderen Seite der einer Frau, die fast im Profil niederblickt. Das einzige, was wir gegen diesen Karton haben, ist die Stelle mit der ungeschickten Figur eines nackten Knaben, der hier nichts zu suchen hat und uns ein Dorn im Auge ist.

Der Miraculous Draught of Fishes ist bewunderungswürdig durch seine Klarheit und Deutlichkeit der Figuren, durch die kraftvolle Zeichnung der Muskeln, den schönen Ausdruck ehrfürchtiger Gemütsbewegung im Petrus, durch die ruhige Würde in der Haltung und die göttliche Güte im Antlitz Christi. Vielleicht drückt dieser Kopf mehr als jeder andere, den man je darzustellen versucht hat, die Vereinigung von Demut, Güte und Erhabenheit im Charakter des Heilands aus. Die ganze Gestalt ist so ruhig, so leicht, sie schwebt fast in der Luft und scheint das Boot durch seine geheimnisvolle Kraft zu halten. Was den alten

Einwand gegen die Kleinheit des Bootes angeht, so scheint uns dieser das Wunder nur zu erhöhen. Die Störche am Ufer sind ein nicht am wenigsten belebter Teil des Bildes. Sie freuen sich an der Entfaltung der göttlichen Macht und nehmen an dem Ueberfluß der Gelegenheit teil.

Im Sacrifice at Lystra glaubt man beinahe zu hören und zu sehen, was vor sich geht. Was für einen erfreulichen Kontrast bilden die Kinder am Altar gegenüber der wirren, lebhaften Szene! Wie schön, wie unerwartet und doch natürlich jener unschuldige, bäuerliche Kopf des Mädchens zwischen den Priestern! Die herbeigebrachten Tiere sind gleichmäßig schön im Ausdruck des Schreckens und im Widerstand gegen die rohe Gewalt.

St. Paul preaching at Athens ist am leichtesten zu beschreiben und in Erinnerung zu behalten. Dies Bild steht über allen anderen, was volkstümliche und leicht verständliche Wirkung angeht.

The giving of the Keys ist eine Häufung von Großartigkeit und erhabenem Gefühl. Hier gibt es keine wohlbedachte Absicht, keine studierten Kontraste. Die Jünger sammeln sich um Christus wie eine Herde Schafe, die einem göttlichen Hirten lauschen. Die Gestalt des Herrn ist erhaben, die Landschaft ebenfalls außerordentlich schön. Alles in diesen Bildern ist an seinem Platz. Die Gestalten scheinen genau da zu halten, wohin sie ihre Beschäftigung und ihr Fühlen bringt. Nicht eine Falte in den Gewändern könnte besser oder anders gelegt werden. (S. 76—87).

Burleigh. Zwei Köpfe sind hier, von denen ich wünschte, daß sie niemand, der Künstler ist oder nur das geringste Interesse für Kunst fühlt, übersieht. Sie sind höchstwahrscheinlich die Originalstudien Raffaels zum Josef und zur Maria für die Madonna of the Crown. Die Jungfrau ist besonders schön und im besten Zustand erhalten. Die Farben sind noch ganz frisch und die Ausführung kräftig. Wir sehen hier, wie Raffael arbeitete. Der Kopf ist ohne Zweifel eine vollendete Studie nach der Natur, zu einem besonderen Zweck und nach der Vorstellung des Malers ausgearbeitet, ohne die Kraft und Treue der Individualität zu verlieren. Raffael bekam alles, was er konnte von der Natur, und widmete ihr dagegen wieder alles, was er konnte. Wenn Raffael dieses göttliche Antlitz rein aus seiner Phantasie geschöpft hätte, warum hätte er es dann nicht gleich auf die Leinwand bringen sollen! Er konnte es dort gerade so gut ausarbeiten und verfeinern, bei einer Uebertragung von der Skizze auf die Leinwand hätte es nur eine Veränderung erlitten. Wenn er aber zuerst eine Skizze nach der Natur machen wollte, konnte er garnicht anders als in der vorliegenden Weise verfahren, um zu solcher Vollkommenheit zu gelangen.

Der Kopf des Josef ist weder so schön noch so gut ausgearbeitet wie sein Seitenstück. (S. 125/26).

Oxford. Der wertvollste Teil der Sammlung besteht in vier unbestrittenen Köpfen, die aus den Kartons herausgeschnitten sind. Da sie in ihrer alten Unberührtheit erhalten sind, zeigen sie, was die Kartons einst waren. Sie besitzen den Geist und die Freiheit von Raffaels Hand ohne die Entstellungen der Bilder in Hampton Court. Es handelt sich um zwei Männer- und zwei Frauenköpfe. Die der Männer sind voll

Geist und Stärke, aber am meisten sind sie durch die Festigkeit des Umrisses und die Schärfe der meisterhaften Ausführung ausgezeichnet. Rachel weeping for her children und ein anderer noch schönerer Kopf vereinigen die Kraft und Kühnheit männlichen Verstandes mit weiblicher Sanftheit des Ausdrucks. (S. 132/33).

Uffizien. Die Fornarina[1]) ist das genaue Gegenteil zur Medici-Venus. Sie ist zugleich die Vollkommenheit der Vulgarität und der Feinheit. Sie ist eine dralle Bäckerstochter — doch von Raffael gemalt und unsterblich gemacht. So hoch dies Porträt steht, zeigt es doch Raffaels Unterlegenheit im nachahmenden Teil der Malerei gegenüber Tizian. So scheint z. B. bei ihm die Farbe der Wangen auf die Haut gelegt zu sein, während man in Tizians Girl im Pitti durch sie hindurchsieht. Die Oberfläche des Fleisches bei Raffael ist so glatt, daß man versucht ist, sie zu berühren, bei Tizian weicht sie vor der Berührung in eine schattige Tiefe zurück. (IX. 223).

In der Nähe der Fornarina hängt Young St. John in the Wilderness[2]), sehr dunkel, hart und schön wie eine wunderschöne Holzschnitzerei. Auch zwei Hl. Familien sind da voll spielerischer Süßigkeit und sanfter Ruhe. (IX. 224).

Pitti. Die Madonna della Seggia (früher wie Leo X. im Louvre) ist eines seiner unvergleichlichsten Werke durch die Gruppierung, den unbewußten verständigen Blick der Kinder und die Rundheit und Fleischigkeit der Gliederformen. (IX. 226).

Borghese. Zu den drei schönen Bildern des Borghese-Palastes gehört Raffaels Taking down from the Cross[3]). Es ist ein frühes Werk, und die Umrisse der Gliedmaßen sind wie die Ränder von Zinnplatten. Es hat jedoch, was von allen seinen Werken untrennbar ist, einen inhaltsschweren Ausdruck und sorgfältige Zeichnung. (IX. 238).

Ein herrliches Porträt des Caesar Borgia[4]) ist ebenfalls hier. Die Gesichtsfarbe ist eine seltsame Mischung aus orange und purpur. Die große Zahl und hohe Qualität der Raffaelschen Werke in Italien ist auffallend. (IX. 238).

Farnesina. Die kleine Farnesina enthält die Galathea und Cupid and Psyche. Wenn durch irgendetwas meine Vorstellung von Raffael hätte erhöht werden können, würde es durch diese Fresken geschehen sein. Vor allem möchte ich die Gruppe der Grazien erwähnen. Sie sind echte Göttinnen. Unnachahmlich sind der fließende Umriß der Glieder, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die unbewußte Anmut, die reizende, ungekünstelte Glut des Ausdrucks. Raffael entging vielleicht nirgends so vollkommen den Hemmschuhen seiner ersten Manier wie in diesen edlen Bildern. (IX. 239).

Vatikan. Die Loggien erscheinen mir göttlich in Form, Entwurf und Relief, vor allem Eva am verbotenen Baum. (IX. 239).

---

[1]) Die sog. Fornarina befindet sich in Rom (Palazzo Barberini), in Florenz weibl. Bildnisse Raffaels im Pitti.

[2]) Vergl. Abb. S. 140.

[3]) Grablegung von 1507 (Abb. S. 31).

[4]) Nur ein Bildnis des Pietro Perugino in der Borghese-Sammlung; dieser gemeint? (Abb. S. 4).

Die Stanzen[1]) erscheinen mir göttlich, im besonderen der Heliodorus, School of Athens und The Miracle of Bolsena, das alle Treue und Stärke des Charakters Tizianischer Porträts zeigt neben Raffaels eigener Reinheit, Lieblichkeit und erhabener Erfindung. Seine Oelbilder hier sind göttlich.

Die Transfiguration[2]) ist eine wundervolle Sammlung schöner Köpfe und Figuren. Ihr Fehler ist nur, daß sie zu abgesondert voneinander und entblößt sind.

Noch höher stelle ich das Foligno-Bild[3]). Das Kind mit dem Körbchen unten ist von allen das am meisten Raffaelsche durch die Lieblichkeit des Ausdrucks und die weiche Oberfläche des Fleisches[4]). Und vielleicht ziehe ich selbst diesem noch die Crowning of the Virgin[5]) vor mit der reinen, würdigen Gestalt der Madonna in den Wolken und seiner wunderbaren Entfaltung des Gefühls in der Menge unten, deren Gesichter alle in das eine Gefühl der ekstasischen Verehrung getaucht sind. Im unteren Teil des Bildes erscheint der Grund frostig kalt, als ob das Bild auf Schiefer gemalt wäre, und aus diesem kühlen Grund tritt die Glut des Gefühls vielleicht umso stärker hervor. (IX. 240).

Ueber die Stanzen sagt Hazlitt in „The Vatican": Im Attila ist die Figur des Mannes, der ein Pferd führt, für Raffael besonders charakteristisch, außerdem gefallen mir die Pferde. Im Miracle of Bolsena ist in den Gruppen die äußerste Festigkeit und Körperlichkeit des Umrisses mit Feuer des Geistes verbunden. Die School of Athens ist voll überraschender Teile und genialer Gegensätze. Aber ich ziehe ihr die Disputa vor, mit den beiden inspirierten Kreisen auf der Erde und im Himmel. Wenn in diesen Fresken irgendwo ein Mangel ist, dann im Parnassus, der etwas Künstliches und Geziertes hat.

Sebastiano del Piombo (1485—1547).

Angerstein. The Raising of Lazarus (N.G. Nr. 1). Eines der besten Bilder von so großem Ausmaß: meisterhafte Kraft der Zeichnung, Anmut der weiblichen Hauptfigur, vollendete Ausführung, Tiefe, reiche, musivische Farbengebung. Edle, große Wirkung. Jeder Teil kann die genaueste Prüfung aushalten. Befriedigung beim Ansehen eines Historienbildes wie dies: man gewinnt an Quantität ohne an Qualität zu verlieren. Nachahmung der Natur verbunden mit männlicher Erfindung und intensiver Anordnung einer interessanten Geschichte. Wir würden unseren Künstlern wünschen, die Beine und Füße dieser Figur an-

---

[1]) An anderer Stelle sagt H. von ihnen, sie seien verblaßt oder nicht besser als die Abbildungen (IX. 232).

[2]) XI. 197 unter den Bildern im Louvre genannt, deren die Welt kaum würdig sei.

[3]) IX. 261 nennt H. dies Bild „R's inimitable Madonna".

[4]) In „The Vatican" ist Hazlitt nicht mit dem Ausdruck der Jungfrau zufrieden, der preziös sei. Doch könne er die Köpfe der Engel nicht genug bewundern.

[5]) Auch in „The Vatican" zu Raffaels besten Bildern gerechnet.

zusehen, und zu sehen, wie Korrektheit der Ausführung und Größe des gusto in der Zeichnung sich miteinander vertragen. Der Hintergrund besonders schön in Komposition und Farbe. (S. 8).

Hampton Court. Das Porträt einer Lady with green and white purfled sleeves ist wunderbar[1]). Die Sorgfalt der Malerei, die natürliche Ungezwungenheit der Haltung und der feste, gefühlvolle sprechende Blick reihen dies Bild in die Klasse derjenigen ein, die man immer um sich haben möchte, wenn es einem an Gedanken fehlt oder an guter Laune, damit man durch sie wieder zurecht kommt. (S. 76).

Andrea del Sarto (1486—1531).

Dulwich. Sehr gute Bilder sind The Virgin, Infant Christ and St. John[2]) und eine Holy Family[3]). Letzteres hat Feinheit, Kraft, Gedanken und Gefühl und steht nur Raffael nach. Es fehlt eine gewisse Festigkeit und Freiheit und glühende Belebung, die Raffael hat. Auch ist die Ausführung mühsamer und zaghafter. Raffaels Bilder sehen wie die göttliche Wirklichkeit selbst aus, dies nur wie ein Bild, wenn auch wie ein ausgezeichnetes. (S. 35).

Correggio, Antonio (1494—1534).

Parma. In der neuen Galerie, die die Erzherzogin für ihre Bilder gebaut hat, sah ich unter anderen Correggios St. Jerome[1]), das ich von Paris kannte. Ich muß damals[5]) nicht ganz in Ordnung gewesen sein, denn meine Enttäuschung und folgender Aerger waren außerordentlich. Ich hatte Correggio niemals für einen Gott gehalten; aber ich hatte das meiner eigenen Unerfahrenheit und meinem Mangel an Geschmack zugeschrieben und hoffte mit der Zeit zu jener vollständigen Vergötterung, die R. Mengs u. a. Correggio gegenüber geäußert haben, herangereift zu sein. Anstatt dessen erschienen mir seine Bilder gewöhnlich, schwach und gekünstelt. Die Meisterhand ist ohne Zweifel da, aber „tremulous with artificial airs". Schönheit und Anmut sind bis zum Grad von Seltsamkeit und Eingebildetheit getrieben — der Ausdruck von Freude oder Schmerz verloren in einer kindischen Betrachtung seiner eigenen Ekstase oder Agonie, und nachdem er auf die Höhe von Treue und Natur gehoben ist, wird er über den Rand der Verfeinerung hinaus in Weichlichkeit gejagt, durch eine Begierde nach Unmöglichem und eine mutwillige Tändelei mit dem Idealen. Correggio hat „the wreathed smile of sweetness" gemalt, aber nicht halt gemacht, bis er es zur Affektiertheit verzerrt hatte. Er hat das äußerste Elend und die Verzagtheit

---

[1]) Auch von Waagen bewundert. Im Katalog von heute kein Bild Piombo zugeschrieben.

[2]) Nr. 228. Alte Kopie (nach dem Bild in den Uffizien).

[3]) Nr. 251. Alte Kopie (nach dem Bild im Pitti).

[4]) Madonna di San Girolamo. Nr. 753 des Musée Napoléon: La Vièrge, l'enfant Jésus, la Madeleine et Saint Jérome (Tableau connu sous le nom de Saint Jérome de Corrège).

[5]) IX. 113: St. Jerome als hervorragendes Werk des Louvre genannt.

der Seele gemalt, aber es ist die Schwachheit des Leidens ohne die Kraft. Seine Bilder sind so vollkommen und zart, daß „the sense aches at them", und in seinen Bemühungen nach Verfeinerung hat er sich in einen Zustand von schlaffer, nervöser Reizbarkeit gebracht, der auf den Betrachter zurückstrahlt.

Diese Bemerkungen schienen mir in ihrer ganzen Stärke auf den St. Jerome, The Taking Down from the Cross und The Martyrdom of St. Placide [1]) anzuwenden. Allen diesen fehlt es an männlicher Festigkeit und Einfachheit. Man könnte vermuten, Correggio habe einmal den Punkt der größten Vortrefflichkeit erreicht und dann alles durch den Wunsch verdorben, noch weiter zu gehen, ohne zu wissen, wie oder warum. Vielleicht hatte er eine zu zarte Empfänglichkeit oder Ideen von Heiligkeit und Süßigkeit, die auszudrücken jenseits der Macht seiner Kunst lag, und sein Versuch, das Handwerkliche mit dem Idealen zu verbinden, schlug aus einem Uebermaß an Gefühl fehl!

Eine Crowning of the Virgin, ein Fresko aus der St. Pauls-Kirche [2]), war jedoch voll Majestät, Süßigkeit und Anmut; und sowohl in diesen wie in den Köpfen der Knaben und Frauen in der Chase of Diana ist eine Freiheit und Breite der Ausführung, die sie als reine Emanationen des Geistes ohne Uebertreibung und Kleinlichkeit erscheinen läßt. Die von Correggio ausgemalte Kuppel [3]) von St. Paul ist ganz zerstört, und die anderen Bilder [4]) der Kirche haben meist einen unechten, geschmacklosen Stil. (IX. 263 ff.).

Uffizien. Zwei heilige Familien [5]) Correggios und eine schöne, kühne Studie eines Head of a Boy von ihm sind hier. Ein Geist der Freude und der lachenden Anmut ist in diesem Kopf enthalten wie der Saft des Weines in der Traube. Correggio besaß eine ungeheuere Frische und „gusto", wenn er beides nicht durch falsche Feinheiten und eine Art verachtender, übertriebener Kritik an sich selbst vertändelte. Seine Skizzen sind wohl besser als seine ausgeführten Gemälde. Eine seiner Hl. Familien ist der wahre Gipfel des Della Cruscan-Stils in der Malerei. Doch das Kind ist eine reine Naturstudie wie die eine der Frauen, und der alte Mann ist ein Meisterstück, mit all der Kenntnis des Malers über Verkürzung, Chiaro-scuro, die Behandlung der Gewänder usw. (IX. 224).

Tintoretto (1518—1594).

Hampton Court. Nine Muses. Von überwiegender Schönheit ist hier die Rückenfigur in der rechten Ecke, die selbst ein Michel-

---

[1]) Nr. 757 u. 758 des M. N. Jetzt Nr. 352 u. 353 der Galerie in Parma. Sehr berühmte Bilder Correggios von 1525 etwa.

[2]) Es muß sich um San Giovanni Evangelista handeln. Dort befand sich eine von Correggio gemalte Krönung Mariä, deren Reste jetzt in der Galerie sind. Bei einem Neubau wurde sie 1586 durch eine Kopie ersetzt.

[3]) Christus in der Glorie aufschwebend, mit Aposteln und Engeln 1521—23.

[4]) Fresken von Parmigianino und Giac. Francia.

[5]) Wohl Nr. 1453 und 1329 jetzt.

angelo, was gusto der Form und die edle Freiheit des Umrisses angeht, nicht hätte übertreffen können. Das Uebergewicht dieser Figur über die anderen ist so groß, daß man sagen könnte, das Gleichgewicht der Komposition leide darunter und sie wäre darum besser weggeblieben. Das Bild würde dann allerdings mehr den Regeln entsprechen, aber auch nur solchen besser gefallen, die nur nach Regeln urteilen, fühlen und sehen! (S. 24).

Paolo Veronese (1528—1588).

Venedig. Der Dogenpalast ist verschwenderisch mit den Werken Tintorettos und Veroneses geschmückt. In den allegorischen Figuren der Decke des Councilchamber und in dem Bild Doge returning Thanks to the Virgin hat Veronese die Höhe seiner eigenen und der venezianischen Kunst erreicht. Als Kunst der Dekoration, die sich an das Auge wendet, kann sie nicht weiter getrieben werden. Das Bild der Thanks giving ist das üppigste von allen. Die Freiheit und Geschicklichkeit der Ausführung ist dem Glanz der Wirkung ebenbürtig. (IX. 274).

Carracci, Ludovico (1555—1619).

Angerstein. Beim Besuch einer berühmten Kunstsammlung treffen wir manchmal auf einen alten Liebling, dessen Schönheiten sich uns tief eingeprägt haben und das wiederzusehen wir uns gesehnt haben. So ging es mir hier mit dem Bild Susannah and the Elders[1]), das ich früher in der Orleans Gallery gesehen hatte. Es war noch so schön wie je und ist Carraccis Namen wert durch seine Wahrheit und Reinheit des Entwurfs, seinen Ausdruck und seinen weichen, tiefen Ton. Außer Correggio hätte niemand dies Thema besser behandeln können. Und dieser mit all seinen launischen Reizen und engelgleichen Lächeln würde kaum dieselbe natürliche Anmut, dieselbe vollkommene Weiblichkeit gegeben haben. (S. 5).

Annibale Carracci (1560—1609).

Angerstein. Neben L. Carraccis Bild der Susannah (s. dieses) ist nur noch eines in der Slg., das uns, was Geschmack und Phantasie angeht, ebenso gefällt: Silenus teaching young Apollo to play on the pipe. (N.G. Nr. 94). Der Apollo, der wahrhaft göttlich ist, macht den Reiz des Bildes aus. Die ganze Gestalt ist voll einfacher, sorgloser Anmut, in Jugend und Schönheit strahlend. Der Ausdruck von Entzücken und Ueberraschung ist nicht zu übertreffen. Der Apollo kann, was unschuldige, ungekünstelte Ueppigkeit angeht, nur mit dem Schäferknaben in Sidneys Arcadia verglichen werden — ein Vergleich, bei dem Dichter wie Maler nur gewinnen können. Beide sind gleich vollkommen in ihrer Gestaltung. Der „Silenus and Apollo“ hat etwas Raffaelisches im Aussehen, dazu etwas von Correggios Sensibilität — von Tizian ist nichts in der Farbengebung — trotzdem Carracci in der Theorie ein Ueberläufer vom ersteren zum letzteren war. Für ihn waren diese die einzigen wahren Maler. (S. 6/7).

[1]) Nat. Gall. Nr. 28.

Stafford. Danae: Als es noch in der Orleans-Galerie hing, pflegte ich es zu bewundern. Das Gesicht ist schön und die Gestalt nicht weniger, eines Gottes wert. Ein anderes sehr schönes Bild derselben Hand ist St. Gregory with Angels. Es ist schwer zu sagen, was man hier am meisten bewundern soll, den ernsten Ausdruck des Heiligen, die eleganten Formen, die anmutigen Stellungen oder die holden Gesichter der Engel. In den letzteren hat Carracci sich entschieden an Correggio gehalten, sowohl in dem wogenden Umriß wie im Reiz des Ausdrucks. Doch fehlt etwas von dessen äußerster Inbrunst. Die Zeichnung Carraccis ist zu sehnig, zu fest, zu männlich. Bei Correggio scheint der Geist eines Engels mit dem menschlichen Körper vereint und jeden Teil mit seiner Süßigkeit und Sanftheit zu durchdringen und zu formen. Bei Carracci würde man nur sagen, daß ein himmlischer Geist ihn bewohnte und aus ihm heraussähe. Im ganzen hat das Bild eine treffende und leidlich harmonische Wirkung. Die Komposition ist ziemlich gezwungen (es war ein für die Mönche nach Bestellung gemachtes Bild) und die Farbe etwas metallisch.

Ein anderes Lieblingsbild von uns, denn es war auch in der Orleans-Slg., ist Diana and Nymphs bathing. Es ist eins der allerbesten Bilder von Carracci. In der Zeichnung hat es etwas von der Antike, in der Farbengebung der Landschaft etwas von Tizian. Die Gestalten sind alle heroisch und schön, wie sie Göttinnen oder Jägerinnen eignen mögen. Die Landschaft mit alle dem Reichtum und der Treue der Natur ist von bezaubernder Realität. Die Erzählung und die Figuren sind klassischer und besser gehandhabt als in Tizians Diana und Calisto. (S. 49—50).

Reni, Guido (1575—1642).

Dulwich. St. John preaching in the Wilderness[1]) ist ein außerordentliches Bild und weicht von der gewöhnlichen Art des Künstlers sehr ab. Es ist eine Wildheit darin, die gut mit dem Thema zusammengeht und die Gestalt des St. John ist voll Anmut und gusto (S. 38). Sehr viel schöner ist: The Martyrdom of St. Sebastian[2]), sowohl was Ausführung wie Ausdruck anbelangt. Das Antlitz ist von tiefer Leidenschaft durchtränkt. (S. 38).

Windsor. Von Guidos Perseus and Andromeda und Venus attired by the Graces[3]) geben wir dem ersteren Bild den Vorzug. Die ganze Szene steht in Uebereinstimmung mit dem Gegenstand. Die Gestalt der Andromeda ist schön und edel, in einer überraschenden, ja gewagten Stellung, mit leidenschaftlichem Ausdruck in den Zügen. Das Venusbild ist, bei vielen Schönheiten, in der Komposition gezwungen und unzusammenhängend. Auch sind einige Stellungen darin ohne Anmut, ja selbst ohne Schicklichkeit. Man sehe besonders das Maid-in-waiting, das der Venus das Haar kämmt und das, das ihr die Sandalen anzieht. (S. 71—72).

---

[1]) Eines der bewundertsten Werke Guidos. Nr. 262.

[2]) Eine theatralisch übertriebene Nachahmung Guido Renis.

[3]) These pictures are not in the public rooms at Windsor, but duplicates of them may be seen at the National Gallery. Nos. 87 and 90 (H. d. j.).

Burleigh. Einer meiner alten Lieblinge ist Guidos Head of an Angel. In Guidos Köpfen liegt eine Süßigkeit, die der Musik seines Namens gleicht. Raffael leistete vielleicht mehr, doch das nicht mit derselben Leichtigkeit. Seine Köpfe sind bedeutungsvoller, doch haben die Guidos ein Aussehen jugendlicher Unschuld, dessen Raffaels entbehren. (S. 124).

Louvre. Zu Guidos Meisterwerken gehören seine Annunciation[1]) und Presentation in the Temple[2]). In beiden ist eine Zartheit und Feinheit des Ausdrucks ebenso wie die reinste Gesinnung, und jede Stellung und Wendung eines Gliedes ist bewußte Eleganz und reiche Verfeinerung. Die Bilder, wie der Sinn des Malers, sind mit Schönheit getränkt. Es ist der Mühe wert, gelebt zu haben, um solche Werke zu schaffen, oder auch nur sie gesehen und ihre Macht gefühlt zu haben! (IX. III).

Die Gestalt der Jungfrau: „Ihr Ausdruck ist ideal und bezieht sich auf visionäre Gegenstände und Gefühle. Er ist gekennzeichnet durch eine Abstrahierung von äußeren Eindrücken, den niedergeschlagenen Blick, die hochgezogenen Brauen, durch ein Verschwinden der Absicht, eine Ruhe und Resignation, die gut zu der Gestalt und dem Vorgang passen. Ihre bewegungslose Gestalt scheint durch eine Seele von innen heraus aufrecht gehalten zu werden, deren ganze Gedanken von dem niedrigen Boden der Demut himmelaufwärts streben.“ Wesentlich gegenüber anderen Frauengestalten scheint Hazlitt vor allem die Einheit und Konzentration des Ausdrucks, der sozusagen nach innen gekehrt ist, das eine intensive Gefühl, in das alles eingebettet ist. Im Gegensatz dazu steht nach Hazlitts Meinung die Gruppe der weiblichen Köpfe (die drei letzten Köpfe auf der linken Seite) in Guidos Bild der Flucht von Paris und Helena, aus deren bewußten Blicken Eitelkeit, Schönheit und Freude leuchteten. „Um die Wirkung zu verschärfen und den Sinn zu verdeutlichen, sind sie von einem Negerknaben begleitet, der die Schleppe der Eleganz, Mode und üppigen Schönheit in die Höhe hält“. (On a Portrait of an English Lady by Vandyke).

Rom. Ruspigliosi. Aurora: eine äußerst glänzende Komposition, als Fresko gemalt. Die Gestalten, die garnicht Guidos üblichen gleichen, sind mißglückt. (IX. 237). Die Andromeda hat allen Reiz und alle Süßigkeit von Guidos Pinsel in ihren perlartigen Tönen, ihren anmutigen, furchtsamen Bewegungen und ihrem lieblichen Ausdruck von Sanftheit und Schrecken. Diese eine Figur ist mehr wert als alles andere in diesem Bild. Die Leute sprechen von der Geschmacklosigkeit Guidos. Wenn Zartheit, Schönheit und Anmut Geschmacklosigkeit bedeuten, bekenne ich mich zum Anbeter der Geschmacklosigkeit! Kein anderer Maler hat den weiblichen Charakter so gut, so wahr, so vollständig in seinem zerbrechlichen, lieblichen Wesen dargestellt, weder Raffael, noch Tizian, noch Correggio. Raffaels Frauen sind Heilige, Tizians Kurtisanen, Correggios eine unnatürliche Mischung von beiden. Die Guidos sind die wahren Heldinnen der Dichtung, die Bräute der Phantasie. Sie sind nicht nur Engel, sondern obendrein noch junge Damen — was mehr ist als von den anderen gesagt werden kann. Van Dyck gab wohl

[1]) Nr. 820 des M. N.

[2]) Nr. 821 des M. N.

manchmal diese Wirkung im Porträt, doch seine historischen Gestalten sind phantastisch und gespreizt. (IX. 237).

Rom. Corsini. Herodias: sehr lieblich und silberig im Ton. (IX. 239).

Bologna. Akademie. Sampson[1]), ein schlecht gewählter Gegenstand, schön in der Farbe. The Five Patron-Saints of Bologna[2]), ein sehr großes, schön gemaltes und eindrucksvolles Bild. Der tote Christus hat eine schöne monumentaie Wirkung, die Köpfe der Heiligen sind bewundernswert. Das ganze Bild ist, verglichen mit Guidos gewöhnlichem Stil, gleich „the cathedral's gloom and air" verglichen mit einem sonnigen Lächeln oder einer Hirtenpfeife in den Bergen. Guido gewinnt bei mir, da ich dauernd gute Bilder von ihm sehe. (IX. 206).

Albano, Fr. (1578—1660).

Stafford. The Fable of Salmacis. Abgesehen von der Zweideutigkeit des Gegenstandes ausgezeichnet gemalt. — (Neben Tizians Venus rising from the sea, van Dycks Th. Howard, Earl of Arundel und eine Madonna von Guido gestellt (!). Vier schönere Kunstwerke könnte man nicht leicht so beieinander finden, wie diese hier.) (S. 54).

Louvre. In der italienischen Abteilung ist ein Ueberfluß an Albanos mit Cupidos und nackten Nymphen, die ganz im alten französischen Geschmack sind. Es sind sicher sehr gefällige Kompositionen, aber durch die mit der Zeit hervorgerufene Veränderung zeigen sich die Figuren wie Schönheitspflästerchen auf dunklem Grund (IX. III).

Domenichino (1581—1641).

Rom. Borghese. Die Diana[3]) Domenichinos ist das gerade Gegenteil zu Tizian's Sacred and Profane Love. (S. dieses). Alles ist hier methodisch angeordnet und ist die Wirkung von Studium und Vorbedacht. Domenichino war ein Maler von Geist, Gefühl und Geschmack. Doch sein Pinsel war mager und seine Phantasie geistlos und arm. Bei Tizian übertraf die Ausführung den Entwurf, und die Kraft seiner Hand und seines Auges bereicherten beim Ausführen die gleichgültigsten Umrisse. Bei Domenichino erreichte die Ausführung nie den Entwurf und seine eigenen Wünsche. Er war ein Mann von großer Bescheidenheit und großem Verdienst. (IX. 238).

Rosa, Salvator (1615—1673).

Dulwich. Landscape[4]). Eine seiner allerbesten Landschaften, rauh, grotesk, wild; Bäume, Felsen und Vordergrund sind aus einem Stück, die Figuren der Landschaft untergeordnet. Es ist ein Trost, auf einen guten Salvator zu stoßen. Salvator ist einer der großen Namen in der Kunst, und wir bedauern, daß wir seine Werke nicht immer so

---

[1]) Simson als Sieger über die Philister (Nr. 137).
[2]) Beweinung Christi mit den Bologneser Schutzheiligen (Nr. 134).
[3]) Das berühmte Bild der Jagd der Diana im Borghese-Palast, vielleicht das schönste aller Domenichino-Bilder.
[4]) Nr. 452. Schule.

bewundern können, wie wir aus Achtung vor seinem Ruf und aus Liebe zu dem Menschen Salvator möchten. Salvator war sehr unglücklich im Leben, und wir würden ihn gerne durch Ruhm dafür entschädigen [1]). (S. 34).

Windsor. Der exzentrische Charakter, die wilden Gegenstände und der klingende Name S. Rosas haben dahin gewirkt, ihn mit in die erste Reihe unter den Malern zu erheben. (S. 86).

Pitti. The Conspiracy of Catiline und Battle-piece, aus dem man nicht klug wird.

Salvator war ein großer Landschaftsmaler, aber sowohl er wie Lady Morgan haben sich eines starken Egotismus schuldig gemacht, als sie meinten, er wäre mehr als das. (IX. 226). Siehe auch XI. 203, 238 und S. 93.

Dolce, Carlo (1616—1686).

Dulwich. Mater Dolorosa [2]) ist ein sehr gutes Stück dieses Meisters, doch hat der Ausdruck zuviel von Frömmigkeit und „pauperism" an sich, ist im ganzen nicht geistig. (S. 25).

Windsor. Eine kleine Mater Dolorosa ist ein blasser, erfreulicher, ausdrucksvoller Kopf, wogegen zwei große Figuren, eine Magdalen und Daughter of Herodias im aller unwahrsten Stil der Farben und des Ausdrucks gemalt sind. (S. 70).

Burleigh. Das gepriesene Christusbild C. Dolces hat einen völlig unpassenden, geschmacklosen Ausdruck. Ein Pinselstrich P. Veroneses ist all dies Emaillieren (enamelling) zweimal wert. (S. 124).

Niederlande.

I. Holländer.

Poelemberg C. V. (Polenburgh) (1586—1667).

Dulwich. Sleeping Nymph and Cupid und Nymph and Satyr sind nicht nach meinem Geschmack. Poelemberg malte immer nur dies eine Thema, aus welchem Grunde ist nicht einzusehen. Die Unschicklichkeit der Wahl ist so abstoßend wie die gezierte Ausführung. (S. 25).

Hampton Court. Einige der unangenehmen kleinen Bilder Poelembergs, in denen die Satyrn wie elende Stückchen bemaltes Holz und die Nymphen wie glasiertes Porzellan aussehen. Gegen Poelemberg habe ich ein Vorurteil, was selten bei mir ist. (S. 76).

Fonthill Abbey. Hazlitt spricht von Poelembergs „walls of amber". (S. 110).

---

[1]) H. kennt Lady Morgans Life of Salvator Rosa (siehe Essay).

[2]) Nr. 382. Kopie (Waagen: „besonders süßlich im Ausdruck").

Albert Cuyp (1605—1691).

Dulwich. (Die Cuyps bezeichnet Hazlitt als seine alten Freunde). Peasant, Cows, Sheep, Landscape[1]) ist aus ätherischen Farben gewirkt. Ein sanfter Nebel liegt darüber, ein Schleier zarter Luft. Das zarte Grün der Täler jenseits, der glitzernde See, das purpurne Licht der Hügel sind von einer Wirkung wie der Flaum eines unreifen Pfirsichs (nectarine). Man kann den Finger auf die Leinwand legen; aber Meilen sonnigen Dunstes und Sonnenscheins liegen zwischen einem und den Gegenständen. Es ist fast unnötig hervorzuheben, daß das Vieh und die Gestalten im Vordergrund, dunklen, durchsichtigen Flecken gleich der Perspektive ein ungeheures Relief verleihen. Dies ist der vielleicht schönste Cuyp der Welt.

A Road near a River[2]) hat reichere Farbengebung und einen stärkeren Kontrast von Licht und Schatten, aber nicht jenen zarten Ton eines Frühlingsmorgens (der so fein und doch so mächtig in der Wirkung ist) wie jener andere Cuyp.

Two Horses[3]) ist ein weiteres wundervolles Beispiel dieses ausgezeichneten Malers. Es ist kaum zu sagen, was am naturgetreuesten ist — das glatte, wohlgenährte Aussehen des Braunen oder der Bau und das Feuer des Apfelschimmels, oder das Gesicht des Mannes, der einen Sattelgurt befestigt. Die Natur ist sich selbst kaum treuer als dies erfreulich ungekünstelte Bild. (S. 24). S. auch S. 58.

Rembrandt (1606—1669).

Angerstein. The Woman taken in adultery C. N. G. Nr. 45[4]). Reich an Farbe, Licht und Schatten, an feiner Zeichnung und feierlicher Wirkung. Doch das ist fast alles, im übrigen muß man sagen: „of outward show elaborate, of inward less exact". Immerhin ist es jedes Geld wert. Der Christus besitzt beträchtlichen Ernst und Würde. Der Marmorboden, dessen Licht einen blendet, die Gestalten der beiden Rabbis zur rechten, rot, grün und blau leuchtend, der Hintergrund, in dem das Auge von einem Abgrund der Dunkelheit zum anderen taumelt, all das setzt dies Bild in die erste Reihe der Rembrandtschen Werke. Dieses außergewöhnliche Genie war „the most literal and vulgar" aller Zeichner, zugleich der idealste Kolorist. (S. 14).

Dulwich. Head of an old Man[5]). Wie eine Miniatur so zart ausgeführt. (S. 24).

Jakob's Dream[6]), mit jener schlafenden Figur, die gleich einem Bündel Kleider in eine Ecke des Bildes geworfen ist neben ein paar verkümmerte Büsche, und mit jenen geflügelten, oben schwebenden Gestalten, die nicht menschlich, nicht engelhaft, sondern vogelgleich, traum-

---

[1]) Hofstede de Groot 330.

[2]) H. d. Gr. 435.

[3]) nicht bei H. d. Gr.

[4]) H. d. Gr. 104. Abb. S. 217.

[5]) Nicht mehr in Dulwich festzustellen. Von Waagen als Schulwerk angesehen. Jedenfalls kein Rembrandt.

[6]) Jetzige Nr. 126. Von Aert de Gelder. Sehr schönes Bild.

artig auf Wolken schreiten, hinauf und hinab steigen durch die Reiche endlosen Lichts, das sich im unendlichen Raum verliert. Niemand sonst konnte mit diesem Gegenstand ringen oder ihn in seiner großartigen Dunkelheit auf die Leinwand bringen (S. 28).

Girl at a Window[1]): eines der bemerkenswertesten Bilder der Slg. An Klarheit, Weite, an lebendigem, gesund-natürlichem Aussehen kann es nicht übertroffen werden. Die Ausführung des Gewandes ist meisterhaft. (S. 29).

Grosvenor. The Man with a Hawk[2]). Einfache, große, natürliche Wirkung, ohne daß man die Mittel, durch die diese zustande kommt, gewahr wird. It is as much an idea on the canvas as it is in the mind. (S. 89).

Portrait of a Female[3]). Hier alles so klar, bestimmt und ans Tageslicht gebracht wie es im vorhergehenden Bild der nahen und genauen Besichtigung entzogen ist. Beide Bilder bilden Gegensätze, die aber nur durch die Verschiedenheit der Gegenstände und ihre wahre und eigene Behandlung bedingt sind. (S. 90).

Salutation of Elizabeth[4]). Die Figuren kommen verzerrt und häßlich wie in einem Traum heraus, nehmen aber an der geheimnisvollen Bedeutsamkeit übernatürlicher Verbindung teil. Licht und Schatten, nicht Form oder Gefühl waren die Elemente, aus denen Rembrandt die schönste Poesie zusammensetzte, und seine Phantasie brütete nur über dem Werkzeug, durch welches wir Gegenstände wahrnehmen und das doch die Gegenstände selbst unberührt und uninspiriert läßt, sie nicht heiligt.

Weitere Erwähnungen IX. 226, IX. 107, IX. 300. 301. S. 137.

Philipp Wouverman (1619—1668).

Dulwich. Von Wouverman verschiedene gute Bilder hier. In seinen Pferden steckt viel Können und Charakter, nur haben sie zu viel von der Manege an sich. Wouverman geht selten über das Lager oder die Reitschule hinaus. In Haymakers and Landscape[5]) ist die Komposition so treffend und erfreulich wie die Ausführung fein ist. Wouvermans Figuren fehlt es an ein wenig Anordnung, und sie sehen oft wie kleine Flecken auf dunklem Grund aus. Wenn sie von der übrigen Komposition befreit sind, haben seine Bilder viel Leben und Bewegung in sich. (S. 27).

Weitere Erwähnungen S. 110 und IX. 111.

Nicolas Berchem (1620—1683).

Dulwich. A Ferrier shoeing an Ass[6]): in seiner gewöhnlichen Art. Es hat Wahrheit im Charakter und eine feine Ausführung.

---

[1]) H. d. Gr. 327. Abb. S. 220.
[2]) H. d. Gr. 748. Abb. S. 206.
[3]) H. d. Gr. 864. Abb. S. 207.
[4]) H. d. Gr. 74 Abb. S. 185. Jetzt bei Alfred de Rothschild in Halton Manor.
[5]) Alte Kopie, Jetzige Nr. 18.
[6]) Jetzige Nr. 88. Fünf weitere Bilder von Berchem in Dulwich.

Doch der Fehler aller Bilder von Berchem ist, daß er fortfährt, an ihnen zu malen, nachdem er das Studium nach der Natur beendet hat, und so sind seine letzten Pinselstriche von der Natur abweichend. Daher rührt eine Aehnlichkeit mit tea-board painting, die man selbst seinen besten Bildern vorwerfen muß. (S. 29). Weitere Erwähnungen S. 109.

Adrian van der Werff (1689—1722).

Dulwich. The Judgment of Paris[1]) ist von einem Meister, den ich hasse. Immer wählt er nackte Frauengestalten zur Darstellung und reizt einen, indem er sie wie aus farbigem Elfenbein bildet. Sie gleichen hard-ware toys. (S. 38).

David Teniers (1610—1690).

Stafford. Fair. Boors merry-making, unerreicht wegen „a look of the open air", der lebendigen, unbeholfenen Bewegungen, der Mannigfaltigkeit und grotesken Art der Gruppierung und des bäurischen Charakters. (S. 57).

Weiter erwähnt S. 110.

II. Vlamen.

Adrian Brouwer (1605—1638).

Dulwich. Interior of an Ale-house[2]). Verursacht einem fast Kopfschmerzen; besonders das Gesicht und die Figur des Mannes, der sich gegen die Tür lehnt, überwältigt von „potations pottle deep". Brouwer vereinigte die Tiefe und den Reichtum Ostades mit dem Geist und der glücklichen Hand des Teniers. (S. 25).

Franz Snyders (1579—1657).

Grosvenor. Boar-hunt. Höchst lebhaft und natürlich, was die Tiere angeht; aber es ist zusammengestoppelt (patchy) und es fehlt der Ton und die allgemeine Wirkung, die Rubens ihm gegeben haben würde.

Peter Paul Rubens (1577—1640).

Angerstein. Rape of the Sabines (N.G. Nr. 38). Das geschmackloseste Bild dieser Sammlung. Es ist unsinnig, dicke üppige Jungfrauen, herausgeputzt mit dem Staat vom Hofe Ludwigs XIV., mit bärtigen Raufbolden kämpfen zu lassen. Besser ist: An Allegory of himself and his three wives, as St. George and Holy Family with his children as Christ and St. John playing with a lamb[3]). Phantastisch und sonderbar hat es doch Qualitäten, die alle Fehler gut machen. Rubens hat hier versucht, alles zusammenzubringen was es

---

[1]) Jetzige Nr. 147.
[2]) Jetzige Nr. 108.
[3]) The Holy Family with St. George, a Female Saint and Angels. N. G. Nr. 67 Schulbild. Original in Madrid.

Reiches an alten Gewändern, Durchsichtiges in der Fleischfarbe, Angenehmes in der Landschaft, Ungefesseltes in der Komposition gibt. Das Licht strömt aus rosigen Wolken, der Wind bewegt die Zweige der Bäume im Hintergrund und spielt auf den klaren Farben der verschiedenen Gruppen. Es ist eins der glänzendsten und zugleich bestausgeführten, solide ausgeführten Werke des Meisters. (S. 16).

Dulwich. St. Barbara[1]), ein sehr feiner Entwurf, der sie vor ihren Verfolgern fliehend zeigt, als erstiege sie die Stufen eines hohen überhängenden Türmchens, majestätisch sich vorwärtsbewegend, Furcht vor ihr, der Tod hinter ihr mit der Märtyrerkrone. (S. 28).

Grosvenor. Conversion of St. Paul[2]) ist von unendlichem Geist, von unendlicher Pracht und Feinheit der Ausführung. Ein Triumph Rubensscher Kunst sind vier große Werke: Meeting of Abraham and Melchisedek, The Fathers of the Church, The Gathering of Manna, The Evangelists[3]). Ihnen kommt nichts gleich, was szenischen Pomp und blendende, leichte Wirkung angeht. Rubens' Stärke war das Prächtige, Glänzende und Staunenerregende. Er wurde beinahe trunken und ausgelassen durch das Gefühl seiner Macht in solchen Dingen. Und er ließ diese Bilder tatsächlich unvollendet, damit sie für den Ort und den Zweck, für den sie bestimmt waren, vollkommen paßten. (S. 94).

Ixion embracing the false Juno[4]) ist von einer Feinheit, die es den vorhergehenden Bildern gegenüber wie eine Miniatur erscheinen läßt. Rubens war zweifellos der größte Szenenmaler der Welt, ausgenommen P. Veronese, gegen den der Vlame schal und geschmacklos ist. Wir sahen einmal 2 Rubens' neben Veroneses Marriage of Cana im Louvre aufgehängt; und sie sahen nach gar nichts aus. Bei Rubens sah alles gleichartig aus, während bei Veronese die Pfeiler wirklich wie aus Stein, die Tische aus Holz, der Boden wie aus Marmor, die Kleider aus verschiedenen Stoffen usw. aussahen. Doch waren die Rubensbilder keine erstklassigen, und im ganzen halte ich Rubens für ein größeres Genie als Veronese. (S. 95).

Blenheim. Silenus[5]) und Rape of Proserpine[6]). Beide enthalten mehr von dem bacchischen, gesetzlosen Geist der alten Sagen als irgend ein anderes Bild. Poussin hätte vielleicht mehr von dem abstrakten, metaphysischen Charakter der sagenhaften Persönlichkeiten gegeben, Tizian hätte sie besser hervorgehoben durch sein reiches gusto der Farbengebung — doch keiner von ihnen gab diesen wogenden Umriß, den feuchten, weichen Fleischton oder den Formen solche anmutige Einkleidung, solchen animalischen Geist, so lebendige Bewegung. Man sehe

---

[1]) Jetzige Nr. 125 Abb. S. 210.

[2]) In Berlin und München solche Bilder. S. Abb. S. 155 und S. 157.

[3]) Vorbilder für Wandteppiche. Eine Reihe von 15 Stück, von denen 4 in der Sammlung des Herzogs von Westminster. Von 1620—28 (Abb. S. 295. 298.)

[4]) Ein solches Bild im Louvre. Abb. S. 125.

[5]) Bacchanal um 1620. Berlin. Freie Wiederholung des Gemäldes in München; von van Dyck.

[6]) Im Prado in Madrid ein Bild mit diesem Thema (1636—37) Abb. S. 386.

die Figur des Silen: seine schwerfällige Größe, seine schwankende trunkene Haltung, seine Fähigkeit zu grobem, sinnlichem Ergötzen, und stelle daneben die Gestalt der Nymphe, so licht, so üppig und schön, daß ihre klare kristallene Haut und lachende Anmut einen rosigen Schein verbreiten und den ganzen leichtfertigen Tumult um sie herum hervorrufen, und man sage, ob je etwas dieser Art schöner erdacht oder ausgeführt worden ist. Niemand übertraf je Rubens in jener Art ausgelassener Phantasie, in welcher eine gewisse Grobheit des Ausdrucks an Karikatur grenzte und wo die groteske oder verführerische Form mit freien schnellen Bewegungen zu verbinden oder verschiedene Töne und Farben über das Bild wie im Spiel oder Tanz zu schleudern waren. (S. 134).

Flight into Egypt. Suffer little Children to come unto me,[1]) gehören zu Rubens' besten Bildern aus der biblischen Geschichte. Der Kopf, die Gestalt und das Betragen des Christus in diesem letzteren wunderbaren Werk sind edel charakteristisch — über das hinaus, was Rubens sonst auf diesem Gebiet leistete, das Gesicht einer Frau, die ein kleines Kind hält, bleich, nachdenklich, fast ohne jeden Schatten, und das Gesicht des Kindes selbst sind tatsächlich lebendig. Wer dieses Bild gleichgültig oder ohne Staunen über die Naturtreue und die glückliche Ausführung ansehen kann, mag versichert sein, daß er so wenig von Rubens wie von Kunst selbst versteht. (S. 136).

Louvre. Die Luxembourgpictures[2]) sind glänzende Ungereimtheiten der Rubensschen Kunst, großartigste Vereinigung von französischer Unruhe und barbarischer (gothic) Schönheit, von entlehnter Absurdität und eigenster Kraft. Die Gruppen entspringen der kühnen, vermessenen Hand des Genies, befremden aber dadurch, daß sie in die widersinnige höfische Verfeinerung gekleidet sind (IX. 110).

Weitere Erwähnungen IX. 299, IX. 302, „On a Portrait of an English Lady by Vandyke", S. 27. S. 28.

Van Dyck (1599—1641).

Angerstein. Cornelius van der Geest (N. G. Nr. 52). Kein gutes Beispiel für van Dyck. Es hat nicht seine milde, nachdenkliche, etwas weichliche Art der Farbe und des Ausdrucks an sich. Seine besten Bilder sind die, die einen Herrn oder eine Dame wie im Spiegel zeigen, weder mehr noch weniger. Sie haben etwas von verblaßtem Adel an sich. Dies ist eine schöne Nachahmung von Rubens' üppiger Art. (S. 13).

Windsor: Zu den schönsten und interessantesten Bildern in W. gehört van Dycks Porträt der Lady Venetia Digby[3]). Welche Wahrheit, Reinheit und Feinheit in der Ausführung! Wer könnte in Gegenwart dieses Porträts eine ungehörige Handlung begehen? Die Atmosphäre der Hoheit ist um es herum und der Geist der Menschlichkeit darin. Dies Porträt erinnert im Stil und im Sujet an Mrs. Hutchinsons

[1]) Thema des zweiten Bildes überhaupt nicht von Rubens gemalt, und auch wohl das erste nicht von ihm. (In Kassel ein solches Bild von 1614. S. Abb. S. 78).

[2]) Auch jetzt noch im Louvre. Abb. S. 243—263.

[3]) 1632—33. Abb. S. 311.

wunderbare Memoiren. Beide sind in gleicher Weise Geschichte, Geschichte des weiblichen Herzens, die der eine mit dem Pinsel, die andere mit der Feder erzählt. Das Porträt atmet die Schönheit der Jugend (Vergleich mit Lelys Beauties).

Killigrew and Carew[1]), meisterhaftes Bild. Bei Tizian sieht man oft diese klare, gleichmäßige Hautfarbe, aber dort heben sich die dunklen Augen, der Bart und die Augenbrauen dagegen ab und schaffen Relief und Bestimmtheit. Das blonde Haar und die helle Hautfarbe, die van Dyck gewöhnlich malte, und das fast völlige Fehlen von Schatten, machte seine Aufgabe schwieriger; es grenzt beinahe an Wunder, wie er ohne die üblichen Mittel Wirkungen in dieser Hinsicht hervorbringt.

Von seinen Porträts Karls I.[2]) ist in dieser Slg. keines erstklassig. Die der Königin Henrietta[3]) sind immer entzückend.

Das Familienbild der Kinder Karls I.[4]) ist sicherlich wundervoll gemalt und gehandhabt. Der große Hund ist unnachahmlich schön und naturgetreu. Im allgemeinen muß man gegen van Dycks angezogene (dressed) Kinder einwenden, daß sie wie kleine alte Männer und Frauen aussehen. Seine erwachsenen Leute hatten zu viel Steifheit und Förmlichkeit und diese mußten auch den Mutwillen der Kinder erdrücken. (S. 63—67).

Wilton: The Family Vandyke[5]). Dies große Bild der Pembroke-Family ist in seiner Art unvergleichlich. Es ist eine Geschichte der Zeit. Es versetzt uns beinahe 2 Jahrhunderte zurück zu Menschen und Sitten, die nicht mehr bestehen. Jede dargestellte Person ist ihrem Alter und ihrer Stellung nach meisterhaft charakterisiert. Alles in dieser herrlichen, lebendigen Komposition ist an seinem Platz und trägt den Stempel des Alters und der Meisterhand. (S. 106).

Petworth hat die schönsten van Dycks der Welt[6]); 8 oder 10 sind dort, die durch keine Menschenkunst übertroffen werden können, und wir haben nicht die Macht, sie nach Verdienst zu preisen. Nichts kann was Schlichtheit, Reichtum, Naturtreue und Leichtigkeit der Ausführung angeht, schöner sein. Van Dyck war ein reiner Bildnismaler, aber ein vollkommener. Seine Stärke war nicht das Romantische oder Pathetische, er war „of the court, courtly". Er hatte von der Natur das Privilegium bekommen, wohlhabende Lords und Ladies zu malen. (S. 106).

Blenheim. Nach Rubens nimmt in Blenheim van Dyck den zweiten Platz ein. Sein Meisterwerk hier ist: Charles I. on horseback[7]). Von allen je gemalten Pferden ist dies sicher das schönste[8]). Ihm kommt

[1]) 1638. Abb. S. 350.

[2]) Abb. S. 306, 339, 345.

[3]) Abb. S. 333, 354, 457.

[4]) 1635. Abb. S. 337.

[5]) Philipp Herbert, vierter Graf von Pembroke mit seiner Familie. 1634—36. Abb. S. 393. Hazlitt gibt eine ausführliche Beschreibung.

[6]) An Bildern genannt: Earl and Countess of Northumberland, Lord Newport, Lord Goring, Lord Strafford, Lady Carr, Duchess of Devonshire, Lord Northumberland in the Tower.

[7]) Jetzt in der National Gallery Nr. 1172 (um 1636).

[8]) Waagen: Pferd etwas ungeschlacht. Schöne Landschaft.

das Porträt nicht gleich. Nur die Landschaft kann sich mit ihm an Feinheit messen. (S. 137).

Als ausgezeichnete Bilder weiter erwähnt: Lord Strafford with his Secretary (Darstellung der Charaktere hervorgehoben), Duchess of Buckingham and her Children[1]) (das gegenüber der Erinnerung etwas enttäuschte) und Lady (whole length)[2]) (S. 136).

Louvre. Lady and her Daughter[3]). Das Gesicht der Dame hat nichts Außergewöhnliches, es ist ein vollkommen englisches weibliches Antlitz. Es ist nicht schön im einzelnen, hat aber eine Anmut und damit in Verbindung stehende Güte, die unaussprechlich reizend ist. Die glatte, elfenbeinerne Stirn ist etwas gekraust, als wäre ein kleines Unbehagen, einer Wolke gleich, gerade darüber hingegangen. Die Augen sind mit einem Blick furchtsamer Aufmerksamkeit erhoben, der Mund mit leichter Empfindlichkeit geschlossen; die Farben zart und klar. In der ganzen (sitzenden) Gestalt herrscht äußerster Anstand und Schicklichkeit. Die gewöhnliche Ruhe (gentleness) des Charakters scheint durch einen ängstlichen Gedanken oder eine augenblickliche Unruhe gestört zu sein, und wie die zusammengeschrockene Blume, in deren Blättern der klare Tropfen noch zittert, sieht sie aus dem Bild, über den vorbeigegangenen Sturm lächelnd. Die Zärtlichkeit, die Furcht einer Mutter scheint an der Oberfläche zu zittern, noch nicht ganz zu sanfter Gemütsruhe zurückgekehrt zu sein. Ein Abglanz desselben Ausdrucks zeigt sich in dem kleinen Kind an ihrem Knie, das seinen Kopf mit einem gewissen Zwang und unschuldiger Verwunderung herumzudrehen scheint. Und vielleicht ist es die Schwierigkeit, es still sitzen zu lassen, die das vorübergehende Zusammenziehen der Augenbrauen bei seiner Mutter hervorgerufen hat. Es ist ein Antlitz von der größten Reinheit und Feinheit, Lieblichkeit und Einfachheit.

H. geht dann darauf ein, warum es sich hier um kein französisches Gesicht handeln könne. Die Franzosen hätten keines, das sich in den Vorzügen, wie Lieblichkeit, Liebenswürdigkeit, Ungezwungenheit, Unschuld, Lebhaftigkeit und Geist, durch die dieses ausgezeichnet sei, mit ihm messen könne. Immer sei bei ihnen etwas von Anmaßung zu spüren, von dem Wunsch einer Schaustellung, es fehle die ungesuchte Bescheidenheit und Einfachheit. Ein Firnis von Falschheit, etwas Theatralisches, Unechtes sei in ihnen, eine Bewußtheit ihrer selbst und ein ruheloses Begehren, mehr zu sein. Dann spricht er wieder von dem van Dyckschen Porträt: jedes Teilchen ist echt bis zu den „last recesses of mind". Das Gesicht (so wie es ist, und es besitzt einen beträchtlichen Teil von Schönheit und Verstand) ist ohne die geringste Gezwungenheit. Kein falscher Glanz ist in den Augen, um sie leuchtend erscheinen zu lassen, keine kleinen Runzeln um die Ecken der Augenlider, die Wirkung des Dünkels, kein Spitzen des Mundes, kein anbetender Seitenblick, keine Ziererei, keine angenommene Leichtigkeit oder angenommener Ernst. Man hat das Original der Natur ohne Zugabe und Erläute-

---

[1]) um 1633. Abb. S. 308. Entweder das Bild, das jetzt in Paris, Baronin Hirsch-Gereuth, oder eine Kopie danach (solche vielfach in englischen Privatsammlungen jetzt).

[2]) „Lady Cleveland we think".

[3]) Jetzt Louvre Nr. 1974. M. N. Nr. 266.

rung. — Ueber die Ungekünsteltheit des Bildes verbreitet H. sich noch weiter. Sie liegt für ihn vor allem darin, daß die dargestellte englische Dame so natürlich ist — erst dann in der Kunst des Malers.

„Gute Anordnung, zusammen mit klarer Farbe und schönen Zügen ist der Hauptbestandteil englischer Schönheit" meint er, und stellt dazu in Gegensatz die von Tizian gemalten Frauen. Innerhalb dieser Gegenüberstellung sagt er: Die Hände von van Dycks Porträt haben die Kühle und Reinheit des Marmors, die Gesichtsfarbe ist so, als hätte der frische Wind sie belebt (— während das der Marquise von Guasto wie von der Glut eines goldenen Sonnenunterganges getränkt sei). Weiter unten charakterisiert H. noch einmal van Dyck dahin, daß er von ihm sagt: er gab mehr das allgemeine Aussehen und die Sitten des gesellschaftlichen Lebens als individuellen Charakter. Seine Gegenstände sind weder wegen ihres Geistes noch ihrer Leidenschaft bemerkenswert. Er stellt Leute von guten Manieren und sanftem Charakter dar; und viele der besten unter ihnen sind „stupidly good". (On a Portrait of an English Lady by Vandyke).

Weitere Erwähnungen IX. 107, IX. III. IX. 226, IX. 237, IX. 301.

Spanien.

Diego Velasquez (1599—1660).

Dulwich. Portrait of the Prince of Asturias[1]). Eines der herrlichsten Bilder der Sammlung. Die Leichtigkeit des kindlichen Prinzen kontrastiert reizend mit der schwerfälligen Gestalt des Pferdes, das augenscheinlich zur Unterhaltung seines Reiters aus den Niederlanden geholt ist. Velasquez war (mit den Ausnahmen Tizian und van Dyck) der beste Porträtmaler, der je lebte! (S. 31).

B. E. Murillo (1617—1682).

Dulwich. Spanish Beggar Boys[2]) ist der Triumph dieser Sammlung und beinahe aller Malerei. In der Nachahmung des common life ist es weder je erreicht noch übertroffen worden. Ein holländisches Bild ist dagegen ein reines Stilleben... Der Knabe, der am Boden spielt, ist ein Wunder. Mit wenigen kräftigen Pinselstrichen und wenig Farbenschattierungen ist er gegeben; doch der Mund, die Nase, die Augen, das Kinn sind so voll von Ausdruck wie nur möglich, voll von Schelmerei, animalischem Geist, von kräftiger, elastischer Gesundheit. Dieser lebendige, feurige Blick ist nur unter einer südlichen Sonne zu finden. Das Marschland und die Deiche Hollands konnten (bei all unserer Achtung für sie) nie einen solchen Auszug aus dem Vitalen hervorbringen. Der andere Knabe mit dem Krug in der Hand und einer Brotkruste im Mund ist kaum weniger gut. Seine mürrische, phlegmatische Gleichgültigkeit spricht für sich selbst. Auch das Gegenstück dazu ist

---

[1]) Jetzige Nr. 162. Alte Kopie des Originals im Prado. Abb. S. 36.

[2]) Jetzige Nr. 224. Gegenstück Nr. 222: Two Peasant Boys and a Negro Boy.

sehr schön. Verglichen mit diesen Nachahmungen der Natur sehen Murillos Jungfrauen und Engel, so gut sie an sich sind, leer und sogar gewöhnlich aus. (S. 37).

England.

William Hogarth (1697—1764).

Hazlitt spricht über die hervorragendsten Eigenschaften der Marriage-à-la mode[1]). Wichtig ist ihm vor allem der Ausdruck des Charakters. Er meint: eigentlich ist dies Thema unerschöpflich, denn die Bilder enthalten so viel Naturtreue, bringen die Gegenstände unter so vielen Ansichten vor das Auge, gestatten so viele Auslegungen und sind so bedeutungsvoll.

Die meisten seien von dem starken, entschiedenen Ausdruck bei Hogarth getroffen worden, und hätten darüber die außerordentliche Zartheit und die feinen Abstufungen seiner Charaktere übersehen. So sehe man im ersten Bild, wie glänzend Hogarth sanften, weichlichen Ausdruck geben konnte. Weiter rühmt H. die deepest insight into human nature, die Hogarth besaß.

Dann fragt er, worin der besondere Charakter der Hogarthschen Bilder bestehe: Vor allem sind sie streng historische Bilder, d. h. er stellte in seinen Werken die Sitten und Launen der Menschen durch Handlung und ihre Charaktere durch mannigfaltigen Ausdruck dar. Alles in seinen Bildern hat Leben und Bewegung in sich. Der Ausdruck ist immer en passant genommen, in einem Zustand des Fortschreitens und Wechselns und zwar am schlagendsten Punkt. Hogarths Köpfe haben die Realität und Genauigkeit von Porträts. Er gibt die Extreme von Charakter und Ausdruck, aber mit vollkommener Wahrheit. Das unterscheidet seine Kompositionen von allen anderen derselben Art, daß sie gleicherweise von der Karikatur wie vom Stilleben entfernt sind. Seine Geschichten gehen sehr nahe an die Grenze der Karikatur heran und überschreiten sie doch nie. Sie nehmen den größten Spielraum ein, und doch sieht man immer das Band, mit dem sie an die Natur geknüpft sind: alle Zeichen der Realität tragen sie an sich, sie zeigen die ungewöhnlichsten Züge mit dem ungewöhnlichsten Ausdruck und sind doch so vertraut und verständlich wie möglich, weil sie bei aller Kühnheit die Treue der Natur haben. (On Hogarth's „Marriage-à-la mode").

Das Verdienst der Hogarthschen Bilder beruht nicht so sehr auf der Art des Gegenstandes als auf der über ihn enthaltenen Kenntnis, auf der Zahl der Vorstellungen, die sie erregen, auf dem Schatz der in ihnen enthaltenen Gedanken und Beobachtungen. Man muß sie als Werke der Wissenschaft ansehen. Sie befriedigen unsere Wahrheitsliebe und füllen die Leere des Geistes. Sie sind eine Serie von Stichproben aus der Naturgeschichte, und des interessantesten Teils der Naturgeschichte, der Geschichte des Menschen. (XI. 250).

Weitere Erwähnungen S. 17. 18. 100. IX. 202. 243.

---

[1]) Jetzt in der Tate Gallery.

Allan Ramsay (1713—1784).

Windsor. Two princes of the reigning family with their mother. (S. 67).

Richard Wilson (1714—1782).

H. teilt die Landschaften Wilsons in drei Klassen:

1. italienische Landschaften (Nachahmungen im Stil Claudes)
2. englische Landschaften
3. historische Kompositionen.

Die ersten nennt er die besten. Und die besten dieser Art auf dieser Ausstellung sind für ihn Apollo and the Seasons und Phaeton. Ueber sie sagt er: die Figuren schlecht, doch die Landschaft in beiden „delightful". Indem wir sie ansehen, atmen wir wirklich die Luft, die die Szene erfüllt und fühlen den Genius des Ortes gegenwärtig. Im ersten ist all die kühle Frische eines dunstigen Frühlingsmorgens. Der Himmel, das Wasser, der trübe Horizont, alles übermittelt dasselbe Gefühl. Die Verteilung von Licht und Schatten ähnelt dem Lichteffekt auf einem Globus.

Phaeton: Herbstabend. Alles in Sonne schwimmender Reichtum. Eigentümliche Wirkung, wie sie nur in der Natur selbst zu finden ist oder in der Kunst, die aus dem Studium und der Nachahmung der Natur fließt.

Cicero at his villa: klare und schöne Darstellung der Natur. Weniger vollendet, doch von großer Kenntnis der Perspektive zeugend: A Landscape with figures bathing und A View in Italy.

Meisterhafte sketches: A View of Ancona, Adrian's Villa at Rome, Lake at Neimi; gelungene Nachahmungen Poussins: View on the Tiber, View of Rome. An „View of Sion House" rühmt H. die Klarheit der Perspektive und findet bemerkenswert, wie der Eindruck der Ausgedörrtheit wiedergegeben ist. Dies Bild ist sein Liebling und er nennt es: One of the most striking proofs of Wilsons Genius.

Unter den englischen Landschaften gibt H. als die hauptsächlichsten an: A View near Llangollen, Oakhampton Castle, The Bridge near Llangollen.

Er meint, ihnen fehle ziemlich alles, was sie empfehlen könnte: die Gegenstände nicht geeignet für eine Landschaft und in der Ausführung nichts, das hierfür entschädigen würde. Ungestalte Berge, große Erdhaufen, Bäume ohne Charakter und Reiz, bewegungslose Wasserfälle, Mangel an Relief, Durchsichtigkeit und Abstand, Fehlen der eindrucksvollen Großartigkeit wahrer Größe sind die Haupt-Züge und Fehler dieser Bilder. Dasselbe gilt von Solitude. Wilson hat gewöhnlich keine Details. Alles ist lose, allgemein, ohne Kraft und Genauigkeit auf kleinem Raum.

Von seinen historischen Landschaften, 2 Niobes, Celadon and Amelia, Meleager and Atalanta, meint H., sie verdienten diesen Namen nicht, da sie nicht Gefühle hervorriefen, die mit der Szene und der dargestellten Geschichte übereinstimmten. Sie zeigten weder wahren

Geschmack noch Phantasie, sondern seien gekünstelte Uebertreibungen einer ungestalten und gemeinen Natur.

Allgemein sagt H. von Wilson: Wilson hatte nicht genügend Kenntnis der Antike, um wie Poussin die Phantasie 2000 Jahre zurückversetzen zu können, natürliche Gegenstände in Harmonie mit übernatürlichen Ereignissen zu bringen und Felsen, Berge und Bäume mit der Gegenwart eines Gottes zu beseelen.

Wilson ist sicherlich nicht größer als Claude, wie man behauptet hat. Das kann nur sagen, wer meint: je nachlässiger die Darstellung, desto schöner das Bild, und wer das Unfertige dem Vollendeten vorzieht. Zwischen Wilson und Claude gibt es keinen Vergleich.

In Wilsons Landschaften fehlt die Genauigkeit des Umrisses allem, was eine bestimmte und regelmäßige Form hat. Ebenso fehlt Perspektive und rechtes Relief. Dagegen besitzt Wilson Wahrheit, Harmonie und Reichtum des Lokalkolorits, feines Gefühl für Verhältnisse, für Licht und Schatten und ein Auge für gefällige Formen, solange es sich um den wechselnden Umriß unbestimmter Objekte handelt. (Wilson's Landscapes at the British Institution XI. 198 ff.).

Weitere Erwähnungen S. 36. 112.

Joshua Reynolds (1723—1792).

Angerstein. Lord Heathfield. Gutes, natürlich aussehendes Bild. Doch sehen Reynolds Bilder unter Meisterwerken leicht etwas altweiberhaft aus. Durch ihr unbestimmtes und unnatürliches Aussehen erinnern sie an greisenhafte Standesdamen und stellen eine Art Herzoginnen-Witwen in der Kunst dar — irgendwo zwischen den Lebenden und den Toten. (S. 17).

Dulwich. Cardinal Beaufort[1]). Eine gleichgültige, unerfreuliche Skizze zu dem betreffenden Bild. (S. 31). Prophet Samuel[2]) ist ein reizendes Kinderbild. (S. 33). Mrs. Siddons in the character of the Tragic Muse[3]) sieht weder Mrs. Siddons noch einer tragischen Muse ähnlich. Reynolds dachte die Natur zu verbessern und hat sie nur verdorben. (S. 38), vergl. auch S. 100.

Stourhead. Portrait of a Jouth (Henry Hoare) elegant und glänzend, obgleich nur noch eine Ruine. (S. 112).

Reynolds verstand es, alle guten Eigenschaften der ihm sitzenden Leute hervorzuholen und ihre Fehler auszugleichen. (On Sitting for one's picture).

Weiter erwähnt S. 113.

Thomas Gainsborough (1727—1788).

Grosvenor. Ein ausgezeichnetes Bild eines Jünglings in ganzer Figur[4]). Von Shepherd-boy with the storm coming

---

[1]) Jetzige Nr. 483.

[2]) Jetzige Nr. 223. In „On Sitting for one's Picture" meint Hazlitt: „Die besten seiner Bilder sind die der Kinder, sie passen am besten zu seinem unfertigen Stil, sie sind wie die Kindheit der Kunst selbst, glücklich, kühn und sorglos."

[3]) Geringere Wiederholung des Bildes beim Duke of Westminster.

[4]) Der berühmte „Blue Boy".

on sagt H. zu Northcote: Welche Wahrheit und Schönheit! Es war gleich einer auf die Leinwand gehauchten Vision. Seit ich dies Bild sah, habe ich Gainsborough immer gern gehabt. (Hazlitt sah eine Kopie des Bildes bei einem Händler) (VI. 437).

Nach H.s Meinung ist Gainsborough weder der beste englische Landschafts- noch Porträtmaler, wie behauptet wird, doch sein Talent sehr vielseitig.

Von seinen Porträts auf der Ausstellung findet er nur Portrait of a Youth[1]) schön: eine feurige Jugend ist in dem Gesicht, und die Haltung ist elegant und eindrucksvoll. Wundervoll ist die blaue Seide gemalt.

Das Portrait of Garrick findet H. vor allem biographisch interessant. Er findet darin Leichtigkeit und Klugheit und eine durchdringende Lebhaftigkeit um die Augen, auf welche sich die Aufmerksamkeit sofort richtet.

Gainsboroughs Selbstbildnis scheint ihm wahr und charaktervoll, obgleich es wie mit dem Pinselstiel gemalt aussähe.

Gainsboroughs Landschaften teilt er in eine frühe und spätere Gruppe; die erstere nennt er die bessere, da es sich hier um Nachahmung der Natur oder solcher Maler, die die Natur darstellten, handle. Hierher gehörten Woody Scene, eine schöne Nachahmung Ruysdaels und Road Side with Figures, das wahr und von großer Klarheit sei.

Die späteren Bilder nennt H. schwache Karikaturen nach Rubens, der selbst die Unachtsamkeit gegenüber Genauigkeit im Detail bis an die äußerst mögliche Grenze getrieben habe, schlechte, mechanisch hingestrichene Aquarelle von nachlässigster Ausführung. Unter vielen anderen gehörten zu diesen: A Fox hunted with grey Hounds und A romantic Landscape with Sheep at a Fountain.

Erfreulich: A Bank of a River. Frisch, mit etwas von S. Rosascher Wildheit.

Bemerkenswert durch die Eleganz der Formen und wirkliche Feinheit der Ausführung A Group of Cattle in a warm Landscape (Rubens nachahmend, aber längst nicht erreichend), durch die leuchtende Klarheit der Farbe: Landscape with a Waterfall.

Den fancy-pictures spricht Hazlitt mehr Wahrheit, Mannigfaltigkeit und Charakter zu als den anderen. Hervorgehoben: Cottage Children und Girl going to the Well. Im letzteren findet H. eine Bewußtheit in der Kopfwendung und gefühlvolle Nachdenklichkeit, die nicht aus der Natur stamme, sondern als ihre Verbesserung beabsichtigt sei. Es sei Gainsboroughs gewöhnlicher Fehler, meint Hazlitt, daß er ein ideales common life gäbe anstelle der Wirklichkeit. Wir sähen nicht die einfache wahre Natur, sondern Natur wie sie zu einem Bilde sitze. Gainsborough hätte jenen Maskeradenstil eingeführt, der einem Heuwagenkutscher die Gestalt eines Adonis gäbe und die Züge eines Milchmädchens nach antiken Prinzipien forme.

Für Gainsborough habe er immer ein günstiges Vorurteil besessen, dem entsprächen leider nicht die Bilder hier. Gainsborough sei mehr als Mann von Geschmack, denn als Genie zu betrachten, mehr als Liebhaber der Kunst, denn als Künstler. Er wünsche seine Bilder wie sich selbst liebenswürdig zu machen, aber ein zu beständiger Wunsch zu gefallen führe

[1]) Blue Boy. Duke of Westminster.

beinah notwendig zu Affektiertheit und Weichheit. Ihm fehle jene Geisteskraft, welche die Schönheit der Wahrheit begreife. (On Gainsborough's Pictures).

Weiter erwähnt S. 63.

Benjamin West (1738—1820).

Death on the Pale Horse. Ehe H. über Wests Bild spricht, geht er auf die dazu gehörige Beschreibung ein, in der West sich zu seinem eigenen Lobhudler mache. Er tadelt Wests große Eitelkeit, die ihn von seinem Bild sprechen ließe, als hätte es bereits das Urteil der Jahrhunderte überdauert, diese Selbstschmeichelei, die West durchaus nicht als einziger Künstler übe.

Am meisten verurteilt H. an Wests Bild die Themenwahl: West will the moral impression of Death darstellen, sagt er. Der moralische Eindruck des Todes besteht aber wesentlich in der geistigen Vorstellung und läßt sich nur mit Hilfe der Sprache oder durch eine entfernte Analogie hervorrufen. Seine Wirklichkeit liegt im Geistigen, und Worte sind für die Darstellung das einzig Mögliche, während physische Formen reine Spiele des Verstandes sind. Der Tod ist eine mächtige Abstraktion, wie Nacht, Raum, Zeit, und im Pinsel steckt nicht die Macht, Abstraktionen zu verkörpern. Der Maler kann das Allgemeine nicht zum Besonderen machen, das Unbegrenzte und nur in der geistigen Vorstellung Bestehende nicht begrenzt und sichtbar machen, das, was man nur glaubt und fürchtet, nicht zu einem Gegenstand der Anschauung.

Der einzige Weg, fährt H. fort, auf welchem der geniale Maler die Kraft moralischer Wahrheit darstellen kann, besteht darin, daß er sie in seine eigene künstlerische Sprache übersetzt — indem er für Worte Sinnbilder setzt und die nächsten und überzeugendsten verwandten Vorstellungen darstellt. In diesem Punkt hat West gefehlt. Er hat nicht das ruhige majestätische Walten des Todes, sondern einen prahlerisch sich breit machenden Tod dargestellt, statt einer geisterhaften Erscheinung einen Trunkenbold.

Die Farbengebung ist geschmacklos und ohne Erfindung, die Figur des Reiters überladen, zu schwer, das Pferd falsch in den Proportionen. Die anderen Gestalten sind armselig und schal oder unnatürlich, manche auf der niedersten Stufe dessen, was man Kunst nennen kann, stehend.

H. gesteht West Kenntnis der Kompositionsregeln und damit eine gewisse Geschicklichkeit zu, ebenso Erfindungsgabe, ja er spricht sogar von seiner Meisterhand „in allem, was zur Komposition gehört und zum Beiwerk des historischen Entwurfs".

Schließlich hält er trotz allem dies Bild für das beste in der Farbe und das malerischste von allen, die West gemalt hat. (West's Picture of Death on the Pale Horse.)

Christ rejected[1]). H. findet hier Großartigkeit des Gegenstandes, Größe der Proportion, Regelmäßigkeit der Zeichnung — all das, was bei Hogarth nicht zu finden sei (Wests Bild ist mit Hogarthschen zusammen ausgestellt) — dagegen weder Charakter noch Ausdruck.

[1]) „Mr. West's Picture of Christ rejected." The Champion 26. 6. 1814.

H. kann nicht mit seinen Zeitgenossen übereinstimmen, die dies Bild so hoch stellen. Seine Einwände beziehen sich jedoch mehr auf den zum Bild gehörigen „Catalogue" als auf dieses selbst, darauf, daß West eine so überhebliche Meinung von seinen Werken hat: Wests Bilder gehen nicht über die handwerkliche Seite der Kunst hinaus. Sie zeigen nur den Rahmen und die Grundlage historischer Komposition, den ersten Ansatz, nicht die Vollendung der Malerei, nicht Ausdruck, sondern nur seine Maske. Unter allen Westschen Bildern läßt sich nicht ein Beispiel finden für feines Gefühl, Farbe oder Zeichnung; nicht ein Gesicht oder eine Figur, eine Hand oder ein Auge, das das seiner Art Wesentliche zeigte: nie so, daß man das Gefühl hat, hier ist Wahrheit, Schönheit oder Größe zu der Vollkommenheit gebracht, über die hinaus man sich nichts mehr vorstellen kann.

Mr. West's Bilder sind aus vielen kleinen belanglosen Teilen zusammenkomponiert, und im Gegensatz zu Reynolds' Ansicht, daß in der Kunst aus vielen kleinen Dingen niemals ein Großes gemacht werden kann, scheint West zu denken, hundert schlechte Porträts könnten ein sehr gutes Historienbild geben.

Wests Bestreben, einen Eindruck mit seinen Darstellungen zu erreichen, wie man ihn beim Lesen der Bibel erhält, ist mißlungen. Durch das ganze Bild geht ein Mangel an gusto.

Dann vergleicht H. den Stil Wests mit dem Raffaelschen, dessen Gegenteil er sei: Bei Raffael ist alles voll angespannten Ausdrucks, derselbe göttliche Geist atmet aus jedem Teil. West macht keinen Gebrauch von der Sprache des Antlitzes; er sieht nichts im menschlichen Antlitz außer Knochen und Knorpeln, oder wenn er sich des Gesichts als Ausdruck bedient, geschieht das nach einem bestimmten Schema, und das Ergebnis sind Holzpuppen. Wests Bilder, meint H., sind nicht epischer, sondern didaktischer Art, nicht Poesie, sondern Prosa. (Mr. West's Picture of Christ rejected.)

West durchaus handwerksmäßig, ein gewöhnlicher Mensch ohne Besonderheiten (verglichen mit Füßli und Northcote). Für ihn gab es in der Kunst nichts als Regeln, Malen war für ihn ein rein mechanischer, wissenschaftlicher Vorgang. (On the old Age of Artists).

Heinrich Füßli (1741—1825).

Angerstein. Einige von den „stupendous figures" aus seiner Milton Gallery hängen im Treppenhaus. (S. 18).

Pitti. Angesichts eines Parmegianino meint Hazlitt, daß hier der Ursprung von Füßlis Stil sei. Das Groteske und Unzusammenhängende sei hier auf die Spitze getrieben. (S. 226).

Füßlis Bilder sind wie er selbst, mit Augen von Stein in Rahmen von Zinn und mit gleich Seilen oder Drähten zusammen gedrehten Muskeln. Füßli ist unzweifelhaft ein genialer Mann, der der wildesten und groteskesten Phantasiekombinationen fähig ist. Es ist schade, daß er sich mit der Malerei befaßt hat, die immer unter dem Urteil der Sinne stehen muß. Er ist vielleicht ein wenig wie Dante oder Ariost, aber nicht mehr Michelangelo, Raffael oder Correggio gleich als ich es bin. (On the old Age of Artists.)

James Northcote (1746—1831).

Stourhead. A Lady talking on her fingers ist ein geistvolles Porträt, das sich aus dem Schund der englischen Bilder heraushebt. (S. 112).

Weitere Erwähnungen: On the old Age of Artists. S. 100.

Beechey, William (1753—1839).

Dulwich. Unter wenig bedeutenden Porträts ist eines von Beechey noch das männlichste und unmittelbarste. (S. 27).

Sir Francis Bourgeois (1756—1810).

Dulwich. Religion in the Desert: obgleich ein modernes Bild, wirkt es doch schon veraltet. Immer das hat ein seltsam veraltetes Aussehen, was nicht neben den zeitlichen und örtlichen Umständen auch das freie Aussehen der Natur trägt. Nicht die Hinzufügung individueller Umstände, sondern das Fehlen der allgemeinen Wahrheit macht das Kleine, Entstellte, Kurzlebige in der Kunst. Man mag eine Gestalt noch so phantastisch oder altmodisch anziehen, gibt man ihr den allen Gesichtern gemeinsamen Ausdruck und die Eigenschaften, die jeder Stoff als Grundprinzip besitzt, so wird das Bild allen Orten und Zeiten angehören. Bourgeois' Bild fehlen die Details, es scheint gestern gemalt und unter frühzeitigem Verfall gelitten zu haben. Es sieht nur halb vollendet aus, und man hat nicht den Wunsch, es vollendet zu sehen. (S. 26.)

Thomas Lawrence (1769—1830).

Sein Porträt einer Lady war eines der besten Bilder auf der letztjährigen Somersethouse Exhibition. (IX. 126).

Edward Bird (1772—1819).

Job surrounded by his friends. Erinnert in den besten Figuren an A. Carracci und Poussin. Sehr fähige Komposition: much sense, much character, much study and invention. Der Fehler liegt in den Farben, die schwer und eintönig sind und einen uniformen, bleiernen Ton haben, als ob das Bild mit Kitt überstrichen wäre. Dazwischen ein plötzliches unmotiviertes grelles Gelb oder Rot. Die Extremitäten sind falsch gezeichnet. (XI. 188).

The Entombment of Christ ist dem Job unterlegen. Auch hier die Farben schlecht, die Komposition ebenfalls. Bird kann keine Hände und Füße malen. (XI. 242 ff.)

William Turner (1775—1851).

Apullius and Apullia. Landschaft. Hat die eine Empfehlung für sich, daß die Komposition wörtlich von Claudes Bild Jakob und Laban (beim Lord Egremont) übernommen ist. Die wunderbare Anordnung stammt von Claude, die großartige Ausführung von Turner selbst.

Sein Mercury and Herse ist ein nie genug zu bewunderndes Bild. Man möchte wünschen, Turner würde sich immer an Claude oder

Poussin halten. Sobald er den Geschmack (taste) und die Erfindung (imagination) borgt, ist die Kraft seines Auges, seiner Hand und seines Gedächtnisses (memory) allem ebenbürtig. Im allgemeinen sind seine Bilder eine Verschwendung krankhafter Kraft. Sie bereiten nur Freude durch das Uebermaß an Kraft, das über die Dürftigkeit des Gegenstandes triumphiert. Am liebsten geht der Künstler zum ersten Chaos der Welt zurück, wo noch kaum etwas auf der Erde zu sehen ist. Die Figuren im Apullius and Apullia-Bild sind abscheulich. Claudes sind schon schwach genug, diese aber sind von unverschämter, aufdringlicher Gewöhnlichkeit. Die vollständige Unfähigkeit des Künstlers, eine Figur zu zeichnen mit der Kraft, der Tiefe, der Fülle und Genauigkeit des Blickes, den er für Farbe hat, ist erstaunlich. In der Farbengebung Turners hat mir nur eins nicht gefallen: das Blau des Wassers zunächst dem Vordergrund, direkt nach dem dunklen braunen Schatten der Bäume. (XI. 190).

Hazlitt will Turner gerne zugeben, er sei der größte Landschafter seiner Zeit, sieht aber Claude gegenüber in seinen Bildern nicht mehr als eine — wenn auch noch so meisterhafte — Schmiererei. Das Publikum, das eine Zeitlang behauptete, Turner hätte Qualitäten aufzuweisen, die Claude fehlen, sehe nun den Unsinn ein, Bäume blau und gelb zu malen, und daß es nicht richtig sei, das Handwerkliche in der Kunst zu verachten. (IX. 317).

Turners Bilder sind zu sehr Abstraktionen der Luftperspektive und weniger Darstellungen der Naturgegenstände als des Mittels, durch das sie gesehen werden. Sie sind der Triumph des künstlerischen Könnens und der Macht des Pinsels über die Dürre des Gegenstandes. Sie sind Bilder der Elemente Luft, Wasser und Erde. Der Künstler geht am liebsten zu jenem Zustand der Erde zurück, da alles noch Chaos und ohne ein lebendes Wesen leer und formlos war. (On Imitation.)

John Constable (1776—1837).

Landschaft: zeigt eine Vorliebe für auffallende Lichter, gebrochene Töne und zerstreute Farbflecken. (IX. 126).

Haydon (1786—1846).

The Judgment of Solomon. Haydons Bild hat ein Anrecht, unter die höheren Werke der Kunst gerechnet zu werden. Es zeigt einen kühnen, strebsamen Geist und ein Auge für das Malerische in Form und Farbe, eine beachtliche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, Haltung, Charakter und große Kraft und Schnelligkeit in der Ausführung. Doch ist der Erfolg nicht immer den aufgewandten Bemühungen entsprechend. Die Konzeption der Charaktere ist manchmal irrig. Der Wunsch, Eintönigkeit und Schalheit zu vermeiden, hat gelegentlich zur Uebertreibung und Verzerrung geführt. Im Stil sind große Ungleichheiten, in der Komposition Widersprüche. Die Einheit und völlige Uebereinstimmung der Teile fehlt. Die auffallendsten und besten Figuren des Bildes sind die beiden jüdischen Richter links des Salomo. Keine Figuren eines modernen Bildes besitzen solche schlagende Wirkung wie diese, sowohl was die Farbe angeht wie ihre Kraft, Wahrheit und den in ihnen dargestellten dramatischen Gegensatz.

Weniger gut ist der Salomo, dessen Ausdruck vor allem verfehlt ist. Dagegen ist dem Künstler im Antlitz der „guten Mutter" das gelungen, was die größte Schwierigkeit in der Kunst ist, die Vereinigung von Schönheit und starkem Ausdruck. Das Gesicht zeigt die innerste Liebe und Furcht der Mutter, ohne durch die Blässe und Todesangst entstellt zu werden. Die Stellung der Figur ist entschieden schlecht, unnatürlich sowohl wie unschicklich. Es ist eine jener theatralischen französischen Figuren, deren Handeln bis zur Karikatur übertrieben ist. Dasselbe ist bei der Figur des Henkers der Fall. Er sollte sich in seinem Amt nicht heroisch wie ein Schauspieler gebärden.

H. hält dies Werk Haydons früheren für überlegen. Es zeige nicht nur Genie, sondern auch besseren Geschmack und bessere Urteilskraft. (IX. 309 ff.)

„Christ's Agony in the Garden". Dies Bild ist nach H.'s Meinung ein Fehlschlag. Ihm fehlt das, was sonst gerade das Verdienst der Haydonschen Bilder ist: die Größe. In engen Grenzen ist Haydon nicht wirkungsvoll. Eine Gruppe gelingt ihm besser, als eine Einzelfigur, 10 Gruppen besser als eine. Je mehr man ihm zu tun gibt, desto besser die Ausführung. Er braucht nur Platz. Er konzentriert seine Kräfte nicht auf einen einzelnen Punkt, sondern breitet sie bis zum äußersten Umfang seines Objektes aus. Er muß große Massen bewegen, alle Arten von Charakteren und Situationen haben. Diese wirft er dann mit entschiedener Hand hin. Eine genaue Ausführung im Detail geht über seine Kräfte. Seine Stärke liegt in der Bewegung, nicht in der Ruhe, nicht in Komplikationen und plötzlichen Effekten, nicht in Einfachheit, Genauigkeit, nicht in Feinheiten. So kann er wohl meisterhafte Skizzen machen, doch keine ausgeführten Bilder.

In diesem Bild ist die Figur des Christus schlecht, stillebenartig, ohne Ausdruck. Die Farbe häßlich schmierig. Konzeption und Zeichnung des Charakters ist bei Haydon gewöhnlich gut und wird dann durch die Ausführung verdorben.

An diesem Fehler ist wahrscheinlich schuld, daß Haydon die Natur nur mit dem Bleistift kopiert und das Malen aus der Phantasie macht. Die alten Meister malten alles bis aufs letzte vor der Natur. (Hier weist H. auf die Madonnen Raffaels hin, deren Köpfe im Bild genau so ausgeführt seien, wie sie in den Studien dazu erscheinen).

H. sagt: We dislike mobs in a picture. So ist auch die Volksmenge hier nicht nach seinem Geschmack. Sie kontrastiere zu sehr mit der Zurückgezogenheit Christi. Den Judas findet er schlecht: das Original war sicher ein tieferer und gefälliger aussehender Charakter. Judas sollte nicht grinsen und die Zähne zeigen; er muß ein Melancholiker gewesen sein.

Das Beste am Bild ist der Mittelgrund mit den drei Aposteln. Ueber ihnen liegt eine Würde, Grazie und Ruhe, die nahe an den großen Malstil herankommt. Wir müssen nur bedauern, daß jemand, der zu Zeiten so Gutes leistet, dies nicht immer tut.

Viele Bilder Haydons weisen Ungleichmäßigkeiten und Spuren von Eile und Unruhe auf. Diese sind wahrscheinlich aus der Zerstreuung und Uebereilung, die aus dem Kampf mit den Schwierigkeiten der Kunst und des Schicksals entstehen, zu erklären. Von diesen Fehlern, hoffen wir, wird sich Haydon noch frei machen. (XI. 481 ff.)

Wilkie (1785—1841).

Es wird gesagt, Wilkie vereinige die besten Seiten von Hogarth und Teniers; das stimmt nicht. Wilkie hat seine eigenen Qualitäten. Wilkies Bilder leiten ihr Verdienst meist aus der Wahrheit der Darstellung, ihrer Lebenswahrheit ab. Sie sind Werke rein imitativer Natur, und das Bestreben ist, die Natur treu und glücklich, in ihrer einfachsten Art, darzustellen. Wilkie ist nichts Menschliches gleichgültig. Er ist ein ernster, prosaischer, genauer Erzähler von Tatsachen, Hogarth ist wesentlich ein komischer Maler. Seine Bilder sind keine gleichgültigen, leidenschaftslosen Beschreibungen menschlicher Natur, sondern weiche üppige Satiren auf diese. Hogarth wird von einer Leidenschaft für das Lächerliche fortgerissen. Seine Absicht ist, dem Laster seine eigenen Züge zu zeigen. Weit davon, sich mit dem Stilleben zu begnügen, steht er immer an der Grenze der Karikatur, ohne in sie zu verfallen. Laster und Torheiten zeigt er in schärfster Ausprägung, Hogarth malt nur Komödie oder Tragikomödie, Wilkie keines von beiden.

Hogarth sieht jedes Objekt nur im Hinblick auf eine moralische oder lächerliche Wirkung an, Wilkie nur im Hinblick auf das rein sachliche Vorhandensein. Hogarths Bilder sind ein Scherzbuch von vorne bis hinten, Wilkie dagegen macht keine Scherze. Bei Hogarths Bildern ist man immer versucht, in Lachen auszubrechen, auf Wilkies sieht man mit Neugier und Bewunderung über die Genauigkeit der Darstellung. (Wie dies z. B. in dem hustenden Mann des Rent-day zu finden ist.)

Hazlitt erwähnt die Bilder: Blind Fiddler, Election Dinner, The Cut Finger, The House-door.

Dann fährt er in der Gegenüberstellung von Hogarth und Wilkie fort: Hogarth kann keine Landschaft, keine Szene im Freien malen, Wilkie malt zwar Innenräume, aber doch denkt man bei ihm immer an das Freie.

Dann geht Hazlitt auf einen Vergleich mit Teniers ein: Als Künstler ist Wilkie Teniers weit unterlegen. Kein Vergleich in der glänzenden Klarheit der Farben, der Leichtigkeit der Ausführung. Wilkie fehlt dies beides trotz der großen Sorgfalt, die seinen Werken eigen ist.

Wilkie hat Farben, wie sie nie bei Teniers vorkommen, einen trüben, unnatürlichen Ton. Seine Figuren sehen leicht so aus, als ob sie für die Bilder gesessen hätten. Dagegen haben die Teniers'schen Figuren ein viel momentaneres und lokaleres Aussehen, alle erscheinen natürlich in ihrem Tun.

Auch die Kompositionsweise der beiden Maler ist sehr verschieden und auf diesem Gebiet hat Wilkie vielleicht den Vorrang. Bei Teniers ist sie lose und unregelmäßig, während bei Wilkie alle Figuren in richtige Ordnung gebracht sind und an einer Haupthandlung teilnehmen, mit gelegentlichen Episoden daneben. Am besten und interessantesten hat Wilkie die Geschichte des Blind Fiddler erzählt. In den Card-players sind ihm die Farben besser als sonst gelungen, die Politicians sind gut in Charakterzeichnung und Komposition. Wilkies letzte Bilder seien nicht mehr so gut, meint H. Sie seien manieriert, affektiert und von einer rosaroten Farbe, die wohl zu Rubens und Reynolds, aber nicht zu Wilkie passe.

Die besonderen Schönheiten eines jeden Bildes will H. nicht hervorheben. Dazu bedürfe es eines weiteren Artikels. (XI. 249 ff.)

Angerstein. Alehouse-Door. Ein gutes, doch nicht Wilkies bestes Bild, trotz einiger erfreulicher ländlicher Figuren und rührender Stellen. Der Künstler hat ein besseres Auge für einzelne Details als für die allgemeine Anlage (general tone) der Gegenstände. (S. 7.)

Stafford. Breakfast-Table. Sehr achtbares, modernes Bild. (S. 58). H. spricht hier einmal von Wilkies „pauper style". (S. 44.)

Außer den hier genannten Malern erwähnt Hazlitt noch die folgenden (in British Institution 5. II. 1815): C. L. Eastlake (1789—1865), C. Coventry, G. Hayter, Harlowe (1787—1819), Miß Jackson, Miß Geddes (1793—1892), Chalon, Burnett, Fielding, Nasmyth, Hofland, Glover, W. Collins, Laschallas, L. Cossé, R. T. Bone, J. Harrison, H. Howard, H. Singleton, P. H. Rogers, B. Barker, Ab. Cooper, W. Westall, W. Darison, J. Stark, P. Dervint, Alex. Sauerweide, Perrey Nursey, außerdem die Amerikaner Allstone und Hilton (in Fine Arts, British Institution 5. II. 1814). Auf die Beurteilung dieser Maler und ihrer Bilder durch Hazlitt gehe ich nicht weiter ein, da die genannten Künstler heute nicht mehr das geringste Interesse besitzen und das Bild von Hazlitts Stellung zur englischen Malerei sich dadurch nicht verändern würde. An einzelnen Bildern findet er hie und da etwas gut, als Ganzes lehnt er die ausgestellten Bilder ab.

Auf die beiden längeren Abhandlungen über James Barry (von 1824) und Mr. Hugh Williams (von 1822) weise ich ebenfalls nur hin. Williams war durch seine Ansichten griechischer Landschaften bekannt und erhielt ihretwegen den Namen des „Grecian Williams". Er lebte von 1773—1829. Hazlitt findet seine Aquarelle gut und ganz seiner Vorstellung Griechenland entsprechend. Der Artikel über Barry (1741—1806) beschäftigte sich mehr mit dem Menschen als dem Künstler, an dem Hazlitt viel auszusetzen hat. Ueber einzelne Bilder gibt er ein sehr summarisches und fast immer ungünstiges Urteil ab. „Mr. Barry war als Künstler, Schriftsteller und Mensch von großer Ungleichmäßigkeit der Kräfte und von extremen Widersprüchen des Charakters. Er war grob und fein zu gleicher Zeit, heftig und gesittet, gesellig und mürrisch .... Sein Pinsel stand unter keiner Kontrolle .... Sein Enthusiasmus und seine Kraft erschöpften sich im Entwurf. Die Ausführung war roh und schlug fehl. Seine Schriften sind eine größere Errungenschaft für die Kunst als seine Malereien".

Frankreich.

Poussin, Nicolas (1594—1665).

Angerstein. Dance of Bacchanals[1]). Eines der schönsten Bilder des Meisters, sowohl was den Geist der Ausführung angeht wie die Genialität und Zweideutigkeit der Erfindung; bei einem geringeren Maler wäre dieses Thema sicher unerträglich. Doch: Vive by loosing all its grossness, looses half its evil. Eine nackte Figur ist nur anstößig, wenn sie nichts als ihre Nacktheit besitzt. Bei einer Nymphe von Tizian oder einer Io von Correggio denken wir nicht mehr an ihr Nacktsein, sondern nur noch an ihre Lieblichkeit, Schönheit und Natürlichkeit. Die Kunst, soweit sie geistig ist, hat ihre eigene Weihe. Gleichgültige Bilder

[1]) Bacchanalian Festival. N. G. Nr. 42.

müssen — wie langweilige Leute — unbedingt moralisch sein! Das mögen sich die Leute merken, die glauben, daß es ein Beweis für Feinheit des Geschmackes (gusto) ist, eine unanständige Schmiererei in einem Winkel seines Zimmers aufzuhängen. (S. 15.)

Dulwich. Education of Bacchus[1]), macht einen direkt durstig beim Ansehen — sogar die Farben sind trocken und staubig. Dies Bild ist true history mit dem technischen Ausdruck, d. h. true poetry mit dem gewöhnlichen. Der Bacchusknabe ist eine Verkörperung des Trinkens, alles an ihm trinkt mit. Gargantua war nichts gegen ihn.

Nursing of Jupiter[2]). Der kleine Jupiter, von einer Ziege gesäugt, ist wundervoll erfaßt; und die Würde und Ueberlegenheit, die den Tieren im Bild gegeben ist, ist äußerst glücklich.

The Flight into Egypt[3]) erfaßt sofort den Ton der biblischen Geschichte. Das ist seltsam aber wahr. Alle Dinge sind einer hohen Vorstellungskraft möglich. Alles was wir fühlen, kann von einem echten Genie ausgedrückt werden.

Eine dunkle Landschaft[4]) mit Bäumen im Vordergrund, einem gepflasterten Weg und Gebäuden in der Ferne: hier könnte der Genius des Altertums wandern und sich zu Hause fühlen. Die großen Blätter sind naß und schwer von Tau und das Auge weilt „under the shade of melancholy boughts". (S. 33—34.)

Grosvenor. Adoration of the Angels[5]), eines seiner schönsten Werke — elegant, anmutig, voll Gefühl, glücklich, belebend. Es ist mehr als klassisches denn als biblisches Thema behandelt. Die Engel sehen mehr wie Cupidos als wie Engel aus. Es ist eines jener seltenen Werke, die den Geist befriedigen und von denen wir uns nicht aus Ermüdung, sondern aus einer Ueberfülle des Entzückens wenden. Diesem Bild nachstehend, obgleich auch sehr schön: The Israelites returning Thanks in the Wilderness[6]). (S. 92.)

Louvre[7]). Beim Anblick des ersten Poussin (a fine green landscape with stately ruins) kamen mir die Tränen in die Augen, und ich verbrachte ein paar Stunden in jenem Zustand überschwenglichen Genusses, der das höchste Vorrecht des menschlichen Geistes ist, und der ihn für viele Sorgen entschädigt.

Nichts könnte besser sein als die Art, in der hier (im Louvre) Claude und Poussin vereinigt sind. Die ätherische Feinheit und der blendende Glanz des einen hebt den dunklen, schweren, massiven Charakter des anderen. Claude gießt den Geist der Luft über alle Gegenstände und schafft sie neu aus Licht und Sonnenschein. In mehreren seiner Meisterwerke hier schimmern die Schiffe, die Bäume, die Tempel und Mittelgründe zwischen luftiger und fester Substanz und scheinen aus einem neuen Naturelement geformt zu sein. Worte können ihre Weichheit,

[1]) Jetzige Nr. 477, Kopie nach „The Nursing of Bacchus in der Nat.Gall.

[2]) Education of Jupiter. Nr. 234 jetzt. S. Friedländer S. 52.

[3]) Jetzige Nr. 240.

[4]) Nr. 249. Nach Poussin.

[5]) = Hl. Familie mit Engeln beim Herzog von Westminster.

[6]) Dies Thema überhaupt nicht von Poussin behandelt.

[7]) Alle im Louvre erwähnten Bilder auch jetzt noch dort.

Genauigkeit und glänzende Wirkung nicht beschreiben. Doch sie führen den Geist nicht uber ihren Zauberkreis hinaus. Sie beruhen in ihrer eigenen Schönheit, sie faszinieren durch ihre fehlerlose Eleganz.

Poussins Bilder sind mehr Bilder der Zeit als des Ortes. Sie haben eine schöne und sittliche (moral) Perspektive, die Claudes Luftperspektive nicht nachsteht. Sie führen die Phantasie mindestens 2 bis 4 Jahrtausende zurück und begraben sie im entfernten Zwielicht der Geschichte.

In Poussins Farben herrscht eine Dunkelheit und Feierlichkeit, die sich dem Charakter (tone) lang vergangener Ereignisse anpaßt. Seine Gebäude sind steif vor Alter, seine landwirtschaftlichen Geräte sind so, wie sie den ersten rauhen Zivilisationsstadien eigneten. Seine Ernten (wie in Ruth and Boaz) würden keiner modernen Sichel weichen; seine Trauben (wie in der Return from the promised Land) sind modernen Schultern eine Last. Seine Figuren sind voll Schlichtheit und unauffälliger Breite. Und über alles hat die Hand der Zeit ihren Schleier gezogen. Poussin hat seine Fehler; aber gleich allen wahrhaft großen Männern ist das in ihm, was man bei sonst niemand findet; selbst die Vorzüge anderer würden bei ihm Fehler sein.

Adam and Eve in Paradise[1]). Das Thema ist in vollkommenster Weise ausgeführt; einen Fehler könnte man höchstens darin sehen, daß die Landschaft für diesen Zweck zu flach aussieht[2]). Gegenüber hängt das berühmte Bild der Deluge[3]), das die wahre Poesie der Malerei darstellt.

Weitere Erwähnungen S. 135, IX. 232. 237. XI. 197. 200. 244.

Claude Lorrain (1600—1682).

Angerstein. Embarking of the Five Thousand Virgins[4]) (N. G. Nr. 30). Dies Bild ist das schönste der bei Angerstein befindlichen Claudes. Es ist eines seiner edelsten und klassischsten Kompositionen. Nur hat seine Wirkung durch die Zeit gelitten. Daß es trübe und grau aussieht, rührt daher und ist nicht etwa ein Fehler Claudes, dessen Landschaften an sich die größtmöglichste Abwechslung und den feinsten Glanz besitzen. Seaport (N. G. Nr. 14) gehört ebenfalls zu den hiesigen berühmten Claudes, die wir jedoch nicht Lord Egremonts Jakob and Laban, dem Enchanted Castle[5]) oder einer besonders schönen Landschaft bei Walsh Porter für ebenbürtig halten. Claude vermochte noch weit Feineres hervorzubringen als die Bilder, die Angerstein besitzt — das muß man denen sagen, die diese Bilder von ihm bereits so bewundern. (S. 13).

---

[1]) Le Printemps or Le Paradis terrestre, eines der 4 Bilder der Jahreszeiten vielleicht gemeint? (Jetzt Nr. 736 im Louvre).

[2]) Auch in „On a Portrait..." spricht H. über dieses Bild bewundernd und sagt: It is the very ideal of landscape-painting, and of the scene it is intended to represent.

[3]) L'Hiver ou le Deluge Nr. 73 im Louvre. Macht 1814 großen Eindruck auf Shelley. (S. O'Sullivan, Shelley und die bildende Kunst. S. 49).

[4]) „Berühmtes Pracht- und Hauptstück von 1646" (Friedländer S. 51).

[5]) Eines seiner schönsten Bilder (von 1664) London, Lady Wantage. S. Friedländer S. 96 Anm. 2, 3, 4.

Grosvenor. Die göttlichen Claudes, die hier hängen, sind so, als ob man durch ein Fenster auf eine auserwählte Landschaft blickt. 5 oder 6 Bilder sind da, die alle großartig in der Komposition sind ... Ein merkwürdiges und etwas ungewöhnliches Bild ist das des Christ on the Mount[1]), das aussieht, als hätte der Künstler sich hier selbst widersprechen wollen. Und doch ist es ganz Claude. Keiner außer ihm konnte ein Atom davon malen. Der Berg ragt in der Mitte des Bildes gegen alle Regel, wie eine ungeheure Dreckpastete, in die Höhe; aber was für eine Luft umweht ihn, was für eine See umgibt ihn, welches Grün bedeckt ihn, was für Herden weiden um ihn, unsterblich und unverändert! (S. 97).

The Arch of Constantine[2]) ist eine bittere Enttäuschung. In der Abbildung schien es die vollkommenste aller Claudeschen Kompositionen (S. 97).

Longford. Morning — and Evening of the Roman Empire[3]) sind als Landschaften zwar weder so glänzend noch so vollendet oder abwechslungsvoll wie manche andere Claudes, besitzen aber ein Gewicht und eine Konzentration des historischen Gefühls, das vielen von Claudes allegorischen Kompositionen abgeht. Der Evening ist noch schöner als der Morning. Beide scheinen für ewig auf der Leinwand zu sein, unvertilgbar. Wahrheit zusammen mit Schönheit ruft das Gefühl der Ewigkeit hervor. (S. 104).

Burleigh. Die Bilder Claudes hier enttäuschten mich diesmal, sie entsprechen nicht seiner Berühmtheit. Auch früher gefielen sie mir nicht, aber ich glaubte an sie und staunte. Jetzt kann ich sie nicht mehr bewundern. Doch leidet meine Bewunderung für den Künstler selbst nicht darunter, denn ich kenne andere Werke seiner Hand, die über alles in der Kunst Vorstellbare hinausgehen. Der Name Claude allein hat etwas in sich, das den Sinn beruhigt und harmonisiert. (S. 122).

Rom. Doria. Die beiden Claudes bemerkenswert. In der Farbe haben sie sehr gelitten. Die Bäume sind schwarz und das Wasser sieht bleiern aus. (IX. 238).

Weitere Erwähnungen S. 30. 56. IX. 107. 108. 109. 113. 289. XI. 190. 191. 198. 201. 202.

Antoine Watteau (1684—1721).

Dulwich. Fête Champêtre. Le Bal Champêtre[4]). In Watteaus Werken ist etwas außerordentlich Leichtes, Angenehmes und Charakteristisches. Man könnte sagen, er haucht seine Figuren und Blumen auf die Leinwand — so zerbrechlich ist ihre Struktur. Seine Bäume haben eine Art Wohnzimmeraussehen, etwas von der Hofetikette, während seine Figuren inmitten aller Affektiertheit dem Boden selbst gerade entsprungen oder die maskierten Elfenbewohner des Schauplatzes

[1]) S. Friedländer S. 79, Bergpredigt.
[2]) Morgenlandschaft mit dem Konstantinsbogen 1651. Friedländer S. 75.
[3]) Von den Varianten der Grosvenor Collection sagt Hazlitt, sie sähen polierter und gereinigter aus, worin er keinen Vorzug erblicke. (S. 98). S. Friedländer S. 84.
[4]) Jetzt Nr. 167 und Nr. 156.

zu sein scheinen. Hof und Land sind an einem hervorstechenden Punkt vereinigt. Im Bal Champêtre sieht man Ludwig XIV. selbst tanzen, einem alten „beau" gleich, das Gesicht von froher Erregung gerötet. Niemand könnte heute ein Gegenstück dazu malen, auch wünschten wir das gar nicht — das Zeitalter Ludwigs XIV. ist glücklicherweise vorbei, und selbst ein Watteau würde nicht für sein Wiedererscheinen entschädigen. (S. 30).

Jacques Louis David (1748—1825).

Stafford. Coronation of Napoleon[1]). Welch ein mißlungener Versuch! Es sieht aus wie „a finished sign-postpainting" — ein Meer gefrorener Umrisse. Konnte der Künstler aus dem ersten Mann der Welt nicht mehr als eine steife, aufrechte Figur machen? Doch sind Gestalt und Haltung der Kaiserin hübsch und anmutig. Auch an ein Gesicht, ein Profil, das eines Geistlichen, erinnere ich mich als gut. Der ganze beschattete Teil des Bildes scheint in einen Regen blauen Puders gehüllt. (S. 46).

Luxembourg. Im Vergleich zu Girodet (s. diesen) sind Davids Bilder zahm und alltäglich. Sie sind von einer unbedeutenden, gezierten Art, ohne Schönheit, Großartigkeit oder Wirkung. Bestimmtheit des Umrisses und Genauigkeit in den Kostümen besitzt er, doch welch ein kleiner Teil des höheren Geschichtlichen ist das! Im Oath of the Horatii oder dem Pass of Thermopylae sind die auf Ausdruck gerichteten Bestrebungen dürftig und gezwungen und die Stellungen gemacht und theatralisch. David führt einzelne Teile sehr hübsch und geschickt aus, doch dem Ganzen fehlt es an Größe und Bewegung. (IX. 133.)

David hat wohl viele vortreffliche Eigenschaften, doch treten mehr noch seine Fehler hervor (IX. 122). Ein Bild Davids im Louvre würde einem ein Dorn im Auge sein. (IX. 129).

Lethière, Guillaume (1760—1832).

Luxembourg. Judgment of Brutus ist eine männliche, feste, kraftvolle Komposition, die entschieden allen Bildern Wests überlegen ist. (IX. 137.)

Girodet (1767—1824).

Luxembourg. Endymion als Beispiel für das genannt, was alles in der französischen Kunst verfehlt ist. (IX. 131.)

Atala at the Tomb: ein klassischer und glücklicher Einfall des französischen Geistes, doch hat es zu sehr das Aussehen eines Grabmals nach der Antike. Französische Bilder müßten, um gut zu sein, in die Skulptur, die ihr ursprüngliches Vorbild ist, zurückübersetzt werden. (IX. 132.)

---

[1]) Dies Bild sah Hazlitt nicht in der Stafford Gallery, sondern auf einer Ausstellung. Doch beschreibt er es im Artikel über Stafford.

Girodets Deluge wird als sein Meisterstück betrachtet, und ich will es gerne als Triumph französischer Erhabenheit und französischen Pathos gelten lassen.

Gerard, Fr. P. Simon (1770—1837).

Meeting between Louis XIV. and the Spanish Ambassador ist ein Bild voll Lärm und Leben, aber ohne die Gerard sonst zugeschriebene Feinheit des Ausdrucks. Mehr Charakter hat sein Bild The Last Moments of Henry IV. Es hat auch den Vorteil, sehr sorgfältig ausgeführt zu sein. Ich glaube, daß die Franzosen am besten in kleinen Historien der häuslichen oder ornamentalen Art sind. (IX. 123.)

Luxembourg. Cupid and Psyche ist ein schönes kleines Bild, soweit das bei einem im wesentlichen von oder für die Skulptur gemachten Entwurf möglich ist. (IX. 137.)

Weiter erwähnt IX. 125.

Ducis, Louis (1773—1847).

Luxembourg. Eine Reihe Bilder von Ducis, die die Wirkung der Liebe auf Malerei, Bildhauerei und Poesie darstellt, zeigt die französische Kunst in dem ihr natürlichen Charakter, höfisch und glatt. Die Franzosen zeichnen sich in Stücken von leichter Galanterie und häuslichem Humor aus wie die Engländer in Innenräumen und Ferkelställen. (IX. 137.)

Guerin, Pierre Narcisse (1774—1833).

Sehr gut gefiel mir bei meinem letzten Aufenthalt ein Bild von Guerin, Phaedra and Hippolitus, das sehr schön war, zugleich aber zu viel von der Form der Antike hatte und eine Manierniertheit, die für seine weitere Entwicklung Ungünstiges voraussehen ließ (IX. 122.)

Besser als die üblichen französischen Porträts ist Guerins Head of a Lady. Es ist klar, kalt, blau und weiß, von leichter Haltung und fester Zeichnung. Hier wird nicht versucht, einen mit dunklem Fleisch, das rot übermalt ist, zu ersticken. (IX. 126). (Vgl. Vernet: French Lady.)

Luxembourg. In Aeneas and Dido sind die Zeichnung, die Kostüme, die Verzierungen korrekt und klassisch. Doch sind die Figuren im Ausdruck mißglückt und die Farbengebung schlecht. Die Gestalten könnten ihrem Aussehen nach gerade so gut aus Stahl oder einer anderen unlebendigen Substanz sein wie aus Fleisch und Blut. Diese harte, linienhafte, metallische Art ist einer der französischen Grundfehler, der z. T. von ihrer Art des Studiums herrührt, z. T. von dem Fehlen des Auges für die Natur, hauptsächlich aber von ihrem Verlangen nach genauen, festgesetzten Vorstellungen. (IX. 134.)

Bouton, Ch. Marie (1781—1833).

Interior of a Gothic Ruin scheint mir ein kluges Bild zu sein. Es sieht aus, als hätte der Künstler W. Scott dazu gelesen. Die Ausführung ist vielleicht etwas zu sorgfältig für einen so wilden Schauplatz. (IX. 124).

Caminade, Alex. Fr. (1783—1862).

Elegant und zugleich natürlich ist Caminades Marriage of the Virgin. Die Gruppierung ist wie in einem klassischen Bas-relief. In dieser Hinsicht fehlt es ihm vielleicht an Tiefe. Die französische Malerei strebt im allgemeinen sehr nach den Eigenschaften der Bildhauerei — Flachheit und Formalität in den Gruppen und Härte im Umriß der einzelnen Figuren. (IX. 125.)

Guerin, Paulin S. B. (1783—1855).

Luxembourg. Cain after the Murder of Abel ist ein treffendes Beispiel für das Fehlen idealer Leidenschaft oder der Poesie der Malerei und die Tendenz, alles zu einer komischen oder tragischen Pantomime zu machen. Der Ausdruck der Frau mißlungen, weil er nicht nach der Natur studiert ist. (IX. 136.)

Hersent, Madame (1784—1862).

Louis XIV. taking leave of his grand-child: ein sehr hübsches Bild, gut gemalt, die Gewänder reich und korrekt — der Ausdruck der einzelnen Personen gut getroffen und passend. (IX. 124.)

Rouget, Georges (1784—1869).

Grèek Massacre, ein Bild im englischen Stil, den die Franzosen als grob und roh verurteilen. Er ist auch gewiß kein unbedingtes Vorbild, aber daß die Franzosen ihn jetzt doch nachahmen, ist ein Zeichen, daß sie ihre eigenen Fehler zu sehen beginnen und zu einem natürlichen Stil zu kommen suchen. Es besteht ja so wenig eine Notwendigkeit für Grobheit, Uebertreibung und mangelhafte Ausführung wie für Geziertheit und Pedanterie. (IX. 123.)

Drolling, Michel Martin (1786—1851).

Ulysses conducting Polyxena to the sacrifice scheint ein sehr vorteilhaftes Werk der gegenwärtigen französischen Schule zu sein. Es hat große Kraft, beträchtliche Schönheit, Symmetrie in der Form und Ausdruck. Und es ist belebtes Fleisch, nicht farbiger Stein. Die Handlung und die Stellung der Figuren sind das Resultat von Leben und Gefühl und machen nicht den Eindruck von Gipsabgüssen nach Antiken in opernhaften Stellungen. Die Franzosen mögen dies Werk nicht, weil es eine gewisse konventionelle Grenze überschreitet und vom Impuls des Gegenstandes davon getragen wird. (IX. 123.)

Weiter erwähnt IX. 137 Anm.

Vernet, Horace (1789—1863).

Ein Porträt einer Lady wird von H. als Rivale zu T. Lawrences Porträts bezeichnet, ein Battle-piece als Ward oder Cooper ebenbürtig. (IX. 121.)

Battle of Mont Mirail ist im Stil von Hayters „Queen's trial", doch nicht so klug. (IX. 128.)

Bild einer French Lady. Dieses vermittelt durch seine Oberfläche wie sein Aussehen (wie im allgemeinen alle französischen Porträts) dasselbe heiße, glatte, ölige, enge, erstickende Gefühl, das man hat, wenn einem eine Lebendmaske abgenommen wird. (IX. 126.)

Luxembourg. Massacre of the Mamelukes. Das Gewand des Negers ist der venezianischen Schule würdig und — wette ich — nach einem wirklichen Gewand gemalt. Sollte ein Gesicht es nicht ebenfalls wert sein, im Original studiert zu werden? (IX. 137.)

Delacroix, Eugène (1799—1863).

Luxembourg. Virgil and Dante in the boat (von 1822) ist malerisch in Komposition und Wirkung, und zeigt ein richtiges Auge für Rubens und die Natur. (IX. 137).

———

3. Kapitel:

Hazlitts Urteile über Skulptur.

„Statuary does not affect me like painting" — (IX. 162) hiermit gibt H. den Grund an dafür, daß er sich so unverhältnismäßig viel seltener über Skulptur als über Malerei äußert. H. besaß weder eigene Fähigkeiten auf dem Gebiet der Bildhauerkunst[1]), noch das richtige Verständnis für sie. Das Interesse an Werken der Skulptur kam ihm erst mit dem Anblick der Elgin Marbles. Er sagt selbst, daß ihm vorher die Skulptur ganz gleichgültig gewesen sei. Diese Gleichgültigkeit teilt er mit seiner ganzen Zeit, die sich in der bildenden Kunst vorwiegend der Malerei annahm.

Was H. an Bildwerken offenbar am meisten störte, war das Fehlen der Farbe. Ohne Farbe kamen ihm Kunstwerke der Natur nicht nahe genug. Er sagt darüber: „Ein Grund, aus dem ich die Malerei der Bildhauerei vorziehe, ist der, daß sie der Natur näher kommt. Sie gibt einen vollständigen und zufriedenstellenden Anblick eines Gegenstandes in einem bestimmten Zeitpunkt, was die Bildhauerei niemals tut. Sie ist nicht wirklich der Natur gleich, aber sie ist es der Erscheinung nach. Der Malerei fehlt Festigkeit, der Skulptur Farbe. Doch sehen wir das Fehlen der Farbe als einen deutlich sichtbaren Fehler, das Fehlen der Festigkeit aber, deren Wirkung für den Beschauer durch Licht und Schatten ersetzt werden kann, nicht." Ein Bild gibt für H. die Natur so vollkommen wieder wie ein Spiegel, mehr sei nicht möglich. „Ein gutes Bild ähnelt einem wirklichen lebenden Menschen, eine Statue kann nur einem in Stein verwandelten Menschen gleichen. Das eine ist ein Abbild, das andere eine kalte Abstraktion der Natur, die die Hälfte des sichtbaren Eindrucks ausläßt." H. findet in der Bildhauerei sogar etwas Zurückstoßendes, das erst überwunden werden müsse, um sie verehren zu können.

Die natürlichste Aufgabe der Skulptur scheint ihm in der Verbindung mit kirchlicher Architektur[2]) und mit Grabmälern

[1]) „Was die technische Ausführung angeht, halte ich die Bildhauerei für sehr viel schwieriger als die Malerei."

[2]) Im Gegensatz dazu meint H. von der Malerei, daß sie nicht in Kirchen hinein passe. Soweit er es in katholischen Ländern gesehen habe, scheine sie ihm in einer Kirche nicht am Platz. Neben dem Festen der Achitektur sehe alles Gemalte flach und dünn aus, und reiche

zu liegen. Mit der Ruhe des Grabes stimme die Skulptur wunderbar überein und zu nichts sei sie besser brauchbar, als „den flüchtigen Staub in unvergänglichen Formen festzuhalten und einen leblosen Schatten zu verkörpern". Was H. unter den Werken der Bildhauerkunst Eindruck macht, sind im Grunde nur die Elgin Marbles. Für römische Köpfe zwar zeigt er immer das höchste Interesse, aber dies ist bei ihm ein rein historisches. Die dargestellten Persönlichkeiten sind es, die er vor Augen hat, nicht das Kunstwerk. Viele der großen, zu seiner Zeit berühmten Antiken lehnt er ab: „Ich würde nicht viel tun, um den Apollo, die Venus (Medici-Venus) oder den Laokoon zu sehen. Ich machte mir niemals viel aus ihnen, konnte auch nicht sagen warum, bis ich die Elgin Marbles sah." Hier stimmt H. mit unserem Gefühl weit besser überein als mit seiner Zeit, die die hellenistischen Werke und römischen Kopien so sehr überschätzte.

Eine persönliche Wärme bringt H. — abgesehen vielleicht von den Elgin Marbles — überhaupt keinem Werke der Skulptur entgegen, so auch nicht denen der Antike. Doch bleibt diese für ihn immer das Vorbild aller Bildhauerei. An ihr ist nichts zu bemängeln, als Ganzes ist ihm ihre Bewunderung selbstverständlich, vermag er sie auch nicht jedem einzelnen Werk gegenüber aufzubringen. Daß H. zur Skulptur immer in einer gewissen Distanz blieb, zeigt sein Ausspruch: die antiken Statuen seien schöne Gegenstände für den Anblick, sie stellten eine vollkommene Art von Lebewesen dar, aber wir nähmen keinen Anteil an ihnen — an Bildern nahm H. Anteil. Das Interesse, das antike Statuen erwecken, scheint ihm in gewisser Weise äußerlich, da es abhängig sei von einer gewissen Leichtigkeit und Anmut der Erscheinung, verbunden mit ausgesuchtester Symmetrie und feinster Empfindlichkeit für reiche Gemütsbewegungen. Es gäbe bei ihnen kein Pathos, oder doch jedenfalls nur das des physischen Schmerzes, nicht das des Gefühls. (On Genius and Originality.)

Hazlitts Aeußerungen über Werke der antiken Bildhauerkunst sind größtenteils in seinen „Notes of a Journey through France and Italy" zu finden. Im Louvre und in Italien (hauptsächlich in den Sammlungen von Florenz und Rom) hatte er Gelegenheit, antike Bildwerke zu sehen. Diese waren auch in England vorhanden, denn die Privatsammlungen waren oft ebenso

Farben paßten nicht zu der Feierlichkeit und Düsterheit der kirchlichen Gebäude (Notes of a Journey... IX. Kap.)

reichhaltig an Antiken wie an Gemälden. Doch sehen wir H. immer nur diejenigen besuchen, die Bilder enthalten. Einmal — in Wilton House — erwähnt er das Vorhandensein einer Antikensammlung, „die für den Kunstliebhaber oder den Studierenden der Geschichte und der menschlichen Natur von unschätzbarem Werte ist. Büsten aller großen Männer der Antike sind hier vorhanden. Einige von ihnen zeigen einen fast übernatürlichen Gehalt und Ehrwürdigkeit des Blicks, besonders einige der früheren Werke der Griechen, die wohl i d e a l e Darstellungen sind. Die neueren genauer bestimmbaren römischen Köpfe sind durch die Strenge und Einfachheit gewöhnlicher englischer Köpfe ausgezeichnet."

Eine noch summarischere Erwähnung der Antiken findet sich in Petworth. Die Sammlung, die eine der besten ihrer Art in England damals war, wird mit folgenden Worten abgetan: „Auch einige wunderbare Statuen sind hier zu sehen. Es würde einen Morgen beanspruchen, sie richtig zu studieren." H. hat also anscheinend nur einen flüchtigen Blick auf sie geworfen.

Anders jedoch verhält er sich den Elgin Marbles gegenüber. Diese, die ziemlich die einzigen griechischen Originale darstellen, die H. gesehen hat, bekam er lange vor seiner Reise von 1824 vor Augen. Denn 1816 waren sie nach England gekommen. Sein Essay „On the Elgin Marbles" (S. 240 ff.) beschäftigt sich ausführlich mit ihnen[1]). Die Hauptvorzüge der Figuren sieht H. darin, daß sie der Natur, nicht einer beliebigen Vorstellung, nachgebildet seien (und darum könnten die englischen Professoren und Studenten aus ihnen lernen: to recur at every step to nature.) Weiter führt er als wesentlich an: Die notwendige Verbindung der Kunst mit der Natur ist hier unmittelbar und überall sichtbar. Der Künstler gibt sich hier nicht ein stolzüberlegenes Ansehen über das, was er sieht, (wie es Reynolds tut z. B.) Die Elgin Marbles haben das Aussehen von zu Stein gewordenen Menschen. Ihre Einzel- wie ihre Gesamtformen und ihre Bewegung stammen aus der Natur. Betrachtet man die Bestimmtheit und Einheit aller Teile und wie sich die Wirkung der Bewegung in der äußeren Form ausdrückt, sodaß es aussieht, als wäre der Marmor eine bewegliche Substanz, muß man zugeben, daß Kunst und Natur hier ein und dasselbe sind. Nicht so ist es z. B. bei dem Torso Michelangelos, wo zwar alle Glie-

[1]) Aeußerungen über die Elgin Marbles, die sich mit den folgenden decken, finden sich im Kapitel über Sculpture der „Notes of a Journey . . ." IX. 168, 169.

der mit der größten Deutlichkeit gegeben sind, ihre Einordnung unter das Ganze jedoch fehlt. Der Torso ist eine Anhäufung machtvoller Teile, denen die Wechselwirkung aufeinander abgeht, und diese gehört zur Natur wie die Wogen zur See.

Die Gelehrten sagen, fährt H. fort, daß in den Elgin Marbles Wahrheit mit Idealität verbunden sei. Dies ist richtig, sofern man unter idealen Formen schöne, natürliche Formen versteht, falsch aber, wenn man solche damit meint, die ohne Anschauung der Natur gewonnen sind. H. betrachtet, wie er sagt, die Elgin Marbles als eine Demonstration der Unmöglichkeit, die Kunst von der Natur zu trennen, ohne bei jedem Schritt von ihr fort zu verlieren. Für ihn sind die Elgin Marbles offensichtliche Studien nach lebenden Modellen. Denn wohl kann man einzelne Teile (= Körperteile) nach wissenschaftlichen Methoden richtig fertig bringen, nicht aber ihre Veränderungen, ihre Bewegungen. Das gegenseitige Wirken der Teile kann nicht ohne das Objekt erkannt werden. H. gibt zu, daß die Formen der Figuren hier nicht die gewöhnliche Natur, wie wir sie täglich sehen, darstellen, sieht aber keinen zwingenden Grund, warum wir es nicht mit ausgewählten griechischen Formen zu tun haben sollten. „Wir wissen, daß Naturtreue und ideale oder schöne Form nicht immer, oder im allgemeinen vereinigt sind; aber es ist uns ein Geheimnis, wie sie jemals in der Kunst hätten vereinigt werden können, ohne es je in der Natur gewesen zu sein. Stellten wir uns statt der Elgin Marbles entsprechende Abgüsse nach der Natur vor — nach gewählten Formen der Natur — so würden wir dort dieselben Eigenschaften wie hier vorfinden: nämlich dieselben Proportionen aller Körperteile, die gleiche Biegung des Theseus-Rückens, dieselbe Schwellung der Muskeln usw. Der Theseus entspricht der Vorstellung der vollkommensten Natur, denn Vorstellung und Wirklichkeit müssen dasselbe sein. Nur behaupten wir, daß die Vorstellung aus der Wirklichkeit gewonnen ist und nicht aus der Phantasie."

H. geht noch darauf ein, daß sich in Abgüssen alle Einzelheiten der Elgin Marbles finden würden[1]), und bezeichnet als den Ruhm der Elgin Marbles „die Harmonie in der Verbindung

[1]) Seiner Meinung nach würden wirkliche Abgüsse nach griechischen Modellen die gewöhnlichen griechischen Statuen ebenso übertreffen, wie das die Elgin Marbles tun. Die Ueberlegenheit der Kunst über die Natur kommt für ihn in folgendem zum Ausdruck: Chantrey, erzählt er, machte einmal drei Abgüsse nach dem Leben, von denen der letzte der beste wurde: die ersten beiden waren nämlich nach gestellten Stellungen gemacht, der letzte dagegen nach einer sich zufällig ergebenden „natürlichen" Stellung.

der Bewegungen, die Einheitlichkeit des durch den ganzen Körper und seine Teile verbreiteten Geistes". Ihnen, den Elgin Marbles fehle alle Gemachtheit der Erscheinung, die einzelnen Teile seien nicht wie Ornamentstücke an einem Gebäude angebracht, sondern besäßen alle Freiheit und Mannigfaltigkeit der Natur. Jeder Körperteil sei, entsprechend der Lage, in der er sich befindet, abgeändert, und so von natürlichstem Aussehen.

Für H. sind die Elgin Marbles eine Autorität in Kunstdingen. Er leitet aus ihnen eine Reihe von Grundsätzen ab, die aus dem zweiten Teil der Arbeit ersichtlich werden.

In seinen „Notes of a Journey" kommt H. zum erstenmal auf die Antike zu sprechen, als er die Herrlichkeiten des Louvre aufzählt (IX. 107). Unter diesen erwähnt er den Apollo (Belvedere), den Antinous (Head), den Laocoon, den Dying Gladiator, Diana and her fawn und „The statue that enchants the world", die Venus von Milo. Er nennt alle zusammen die „glories of the antique world". Genau die gleiche Aufzählung findet sich bereits in dem Essay: „Fine Arts — The Louvre" vom März 1814. H. wiederholt also offensichtlich ganz mechanisch das früher Gesagte (was auch für die Bilderaufzählung z. B. gilt.) Seine Worte geben den Eindruck wieder, den er 1802 beim ersten Aufenthalt in Paris erhielt, nicht den von 1824, denn damals waren die Antiken größtenteils wieder nach Italien gebracht. In Rom und Florenz, wo er sie im weiteren Verlauf der Reise 1825 wiedersieht, gibt er ein etwas anderes Urteil als das vorstehende wieder. So ist für ihn der Apollo (IX. 222) jetzt „positively bad, a theatrical coxcomb and ill-made", verglichen mit dem Theseus. Man merkt, H. hat inzwischen die Elgin Marbels kennen gelernt und sieht mit kritischeren Augen. Auch an der Venus findet er etwas Geschmackloses und meint vom Laokoon, sein Ausdruck zeige mehr von physischem als geistigem Todeskampf. (IX. 165. Anm.) Doch scheinen ihm die Gesichter der Knaben außerordentlich schön, und an anderer Stelle bewundert er dieses Werk wegen der geschickten Ausführung, der Verdrehungen in den Muskeln des Laokoon und wieder wegen des „göttlichen Ausdrucks von Schmerz und Schrecken" in den Kindern. Unter den im Louvre zurückgebliebenen Antiken nennt H. „die bewunderungswürdige Büste des Vitellius, das schöne Fragment des Inopus, eine bekleidete Statue des Augustus, und auch die Venus und Diana and her fawn erscheinen ihm wieder ausgezeichnet. (IX. 165.)

Zu den eindrucksvollsten Dingen der Uffizien (IX. 222) rechnet H. die Sammlung antiker Büsten. „Die Götterstatuen sind die Poesie der Kunst jener Zeit; die Büsten der Männer und Frauen, die auf uns gekommen sind, stellen die Geschichte der Menschheit dar. Vitellius, Galba, Trajan, Augustus, Julia, Faustina, Messalina sieht man hier und fragt sich, gab es wirklich Wesen gleich diesen vor 2000 Jahren? Es ist eine Erweiterung der Menschheitsidee. Die Geschichte ist unbestimmt und schattenhaft, doch die Bildhauerkunst gibt ihr Leben und Körperlichkeit. Die Namen und Buchstaben in durch die Zeit abgenutzten Büchern werden plötzlich zu Menschen in Marmor, und man bezweifelt nicht länger ihre Identität mit dem gegenwärtigen Geschlecht.

Unter den übrigen Antiken der Uffizien hebt H. die Medici-Venus hervor. Er weiß nicht recht, was er über sie sagen soll, meint, es sei auch nicht nötig, über sie zu sprechen, da alle Welt sich bereits ein Urteil über sie gebildet habe. Auch kenne man sie schon zu gut, sei zu sehr mit ihrem Aussehen vertraut, als daß man noch im Stande sei, ein unbefangenes Urteil über sie abzugeben. Doch glaubt er sagen zu können, sie sei etwas zu sehr einer ausgezeichneten Marmorpuppe ähnlich, auch fehle es ihr vielleicht an Gefühl und Charakter. Sie besitze ein Gleichgewicht in den Ansprüchen wie in der Stellung (a balance of pretensions as well as of attitude), ein gut Teil Geschmacklosigkeit und Uebergefälligkeit. Es fehle der Ausdruck geistiger Verfeinerung, und von üppigen Reizen sei auch nicht viel da. Große Weichheit, Lieblichkeit, Symmetrie und zaghafte Anmut sei vorhanden — eine fehlerlose Zahmheit, eine negative Vollkommenheit. Ein großer Einwand gegen sie sei, daß sie nicht die richtigen weiblichen Proportionen besäße. Sie sei nicht breit genug in den unteren Gliedmaßen, sondern laufe zu sehr spitz in einem Punkt zusammen, sodaß es ihr an Festigkeit und einer Art lässigen Ruhe (der der Frau eigentümlichen Haltung) fehle. Die Venus sei ein schönes Spielzeug, doch nicht die Göttin der Liebe oder gar der Schönheit. Kein Mann würde sich seine Geliebte so vorstellen oder wünschen. „There ist something beyond it, both in imagination and in nature". Die Venus ist nicht — wie sie sein sollte — eine poetische, abstrakte Personifikation gewisser Eigenschaften, sondern eine individuelle Gestalt, die verändert worden ist, und um die man sich bemüht hat. Eine bessere Wirkung würde sie in Elfenbein ausgeführt haben (wie die des Phidias), indem dann ihre Ansprüche als zur or-

namentalen Kunst gehörig, beschränkt worden wären. Denn sie führt den Geist weder in die Regionen der alten Mythologie noch der alten Poesie, noch erhebt sie sich zur Ebenbürtigkeit des Stils der modernen Poesie oder Malerei. Bei Raffael gibt es Gestalten von weit größerer geistiger wie körperlicher Schönheit.

Der Medici-Apollo ist H. „a very delightful specimen of Grecian Art". Nur habe er den Fehler, von jener ungewissen Größe zu sein (small-life), die wie verminderte Natur (diminutive nature), nicht wie verkleinerte Natur (nature diminished) aussehe. (IX. 223.)

In Rom bewundert H. einige Köpfe der Campidoglio Collection. „Ich kenne nichts Erfreulicheres als diese alten römischen Köpfe von Senatoren, Kriegern und Philosophen. Sie haben alle die Frische der Wahrheit und der Natur. Sie bilden etwas Wirkliches (substantial) innerhalb der Sterblichkeit. Sie sind die einzigen Dinge, die unser Gefühl der persönlichen Identität nicht erdrücken und zerstören. Sie sind ein schöner Trost für die vermodernden Reste der Antike und die augenblickliche Dürftigkeit der modernen Dinge".

Weiter erwähnt wird noch die bronzene Wölfin, die Romulus und Remus gesäugt habe und die Gänse vom Kapitol. (IX. 239). Venedig: H. erwähnt die Brazen Horses von St. Marko als eine Sehenswürdigkeit unter anderen. (IX. 214.)

In der italienischen Skulptur handelt es sich um die Namen Michelangelo, Torregiano, Baccio Bandinelli (1493 bis 1560), Benvenuto Cellini (1500—1571), Giovanni da Bologna (1524—1608) und um Canova (1797—1856).

Von Michelangelos Werken beschreibt H. den David, den Bacchus und die Medici-Kapelle. Diese sah er auf seiner italienischen Reise. Von seinem Moses meint er, daß sich seine Großartigkeit auf seine Hörner und den Bart beschränke. (S. 334). Ob er ihn in Rom sah oder ihn nur in der Abbildung kannte, läßt sich nicht sagen. In seinem Reisebericht nennt er ihn nicht.

Der David[1]) wird von ihm als ein „barbarous piece of work" und „a commonplace" bezeichnet. Er wirke so, als ob einem ein riesiges Stück massiven Marmors auf den Kopf fiele, um den Glauben an große Namen (hier also an den Michelange-

[1]) Jetzt in der Akademie in Florenz.

los) in einem zu zerschmettern. Er sehe aus wie ein linkischer, übermäßig großer Schauspieler ohne Kleider aus einem kleinen Theater. Der Kopf sei zu groß für den Körper und habe einen hilflosen Ausdruck von Bedrängnis. (IX. 220.)

Nicht besser beurteilt H. den Bacchus in den Uffizien[1]). Er beschreibt ihn als Dickwanst (pot bellied) von kränklichem, widerlichem Aussehen. (IX. 220.)

In Flaxman's Lectures on Sculpture nennt er den David wie den Bacchus „clumsy and unmeaning". Zu ihrer Entschuldigung sagt er, es seien allerdings Jugendwerke Michelangelos, und den Bacchus habe man nur deswegen immer so kritiklos hingenommen, weil ihn Michelangelo nach einer alten Tradition, als er ihn vollendet hatte, in die Erde eingrub und später als antik wieder ausgrub, worauf er von allen Kennern als allem Modernen überlegen erklärt worden sei. Worauf dann Michelangelo ihn mittels eines vorher abgeschlagenen Armes als sein eigenes Werk erwiesen habe. Nur diese Geschichte also habe dem Bacchus zu seiner Bewunderung verholfen.

Nicht beim Bericht über Florenz, erst bei dem über den Vatikan, kommt H. auf die Medicikapelle[2]) zu sprechen: „Michelangelos ‚Tag' und ‚Nacht' sind das Werk eines großen Mannes, ob das eines vollkommenen Bildhauers, weiß ich nicht", meint er im Anschluß daran, daß er von Canovas Figuren als denen eines vollendeten Bildhauers, doch nicht eines großen Mannes, gesprochen hat. Der Nacken der Nacht sei gleich dem des Pferdes gebogen, die Glieder wie die von Schlangen gerollt. „Diese zwei Figuren und die Uebertragung des Pantheon auf die Spitze von St. Peter haben meine schwankende Meinung über dieses mächtige Genie — die sein David und seine frühen Werke in Florenz ins Wanken gebracht hatten — befestigt." (IX. 240). H. schätzt also an Michelangelo nur die späten Werke. Ob er in Florenz die Madonna an der Treppe, die ganz späte Kreuzigungsgruppe (im Dom), in Rom die Pietà (in St. Peter) gesehen hat, wissen wir nicht. Auch von Michelangelos Tonden erwähnt er keine. Sicher ist, daß die Figuren der Medicikapelle für ihn im Vordergrund beim Bildhauer Michelangelo standen. Er nennt sie die „only works of his which sustain Mr. Flaxman's praise." Ob er über alle Figuren der Kapelle so dachte

[1]) jetzt im Bargello.
[2]) In St. Lorenzo in Florenz.

wie über den ‚Tag' und die ‚Nacht', ist nicht klar. Er erwähnt sie nirgends[1]).

Von Torregiano kennt H. Tomb of Henry VIIth and his wife, das sich in der Kapelle Heinrichs VII. in Westminster Abbey befindet. Er findet es nicht richtig, daß Flaxman diesem Werk nicht dasselbe Lob wie den anderen Skulpturen der Kapelle zukommen lassen will. (S. 305.)

Baccio Bandinellis Herkules, der zu seiner Zeit vor dem Pitti stand, erwähnt er mit dem Zusatz, daß man von Bandinelli nicht viel erwarte. Er sei nie sehr geachtet worden und „is made a butt of by B. Cellini". (IX. 219).

Der Perseus Cellinis[2]) interessiert H. vor allem wegen seiner Entstehung. Er erzählt ausführlich, was er darüber weiß und bedauert, daß er durchaus nicht den romantischen Vorstellungen entspräche, die man sich von ihm mache. Er habe etwas Kleinliches, Gezwungenes und sehe nach dem Goldschmiedeladen aus. Lieber würde er jene große Silberschale sehen, die Cellini für den Papst angefertigt habe. (IX. 220.) Unter den Kunstwerken von Fonthill Abbey rühmt er solche kunstgewerblichen Arbeiten Cellinis. (IX. 355.)

Gut gefielen H. die Werke Giovanni da Bolognas, eines Künstlers, der in jener Zeit kaum geschätzt wurde. Ihm sagte wohl der idealisierende Naturalismus seiner Figuren zu. In Bologna erwähnt er, ohne näher auf ihn einzugehen, den Neptun[3]) (IX. 205), ebenso in Florenz: Flying Mercury (IX. 222). Der Rape of the Sabines dort ist für ihn eine wunderbare Gruppe: nichts könne die Fleischigkeit und die weichen Konturen der weiblichen Figuren nach jeder Richtung hin übertreffen. (IX. 219 Anm.) In Venedig weist er ausdrücklich auf die Bronzefiguren des Altars von San Giorgio Maggiore hin, die seiner Meinung nach meisterhaft entworfen und ausgeführt seien. (IX. 224.)

[1]) In ‚Conversations of J. Northcote' sagt Northcote von der Figur des Cosmo de Medici: „it has that look of reality in it, that it almost terrifies you to be near it" und meint, Michelangelo sei manchmal selbst der Antike überlegen, (VI. 353) eine Ansicht, die Hazlitt schwerlich teilte.

[2]) Der Perseus ist das bedeutendste Werk Cellinis, jetzt in der Loggia dei Lanci. H. kennt die ins Englische übersetzte Lebensbeschreibung Cellinis (Roscoe, Cellinis Memoirs).

[3]) Es handelt sich um den Neptunsbrunnen.

Werke Canovas sieht H. in Florenz und Rom. Er nennt die Venus im Pitti „an elegant sylphlike figure". Canova sei mehr wegen seiner Feinheit in der Ausführung als wegen Ausdruck oder conception of general form zu bewundern. (IX. 225.) Seine Figuren im Vatikan scheinen ihm, wie schon angedeutet, das Werk eines vollendeten Bildhauers, doch nicht das eines großen Mannes (IX. 240) — womit H. Canova zweifellos sehr richtig beurteilt. Dieser bedeutendste Vertreter des Klassizismus war ihm zu glatt, zu akademisch, um ihm mehr als eine kühle Achtung — die sich vorwiegend auf sein technisches Können bezog — zu zollen[1]).

Ueber moderne französische Skulptur äußert H. sich im 9. Kapitel der „Notes of a Journey"... Von den ausgestellten französischen Werken gefielen ihm am besten die von Legendre Heral, Razzi, David, Jacquot, Cortot, Parmentier, Espercieux, Chaudet und Boyer. Doch ist auch die ihnen gespendete Anerkennung nur bedingt zu verstehen, es sollen damit nur die besseren Arbeiten von den weniger guten unterschieden werden. Eine Wiedergabe der Urteile über die einzelnen Werke, die heutzutage völlig unbekannt und uninteressant sind, erübrigt sich. Den wahren Geist der französischen Skulptur sieht H. in den Locken und üppigen Falten der Statuen aus der Zeit Ludwigs XIV. Die Franzosen seien die besten Haarkünstler Europas, doch auf dem Gebiet der Kunst hätten sie nicht so unbestrittene Verdienste. Sie seien überall da zu Hause, wo es sich um unruhige Bewegung und die Launen der Mode drehe, wo als Antrieb die Eitelkeit herrsche, wo es sich statt um Grenzen um Uebertreibung, statt um Regeln um Mangel an Gefühl handele. Darüber hinaus hätten sie keinen eigenen Stil und seien eine Nation zweitrangiger Künstler. Die Fehler, die H. ihnen zum Vorwurf macht, sind dieselben wie in der Malerei. An Arbeit, am Studium ließen sie es nicht fehlen, doch werde dadurch ihr Mangel an Geschmack und Genie nicht ausgeglichen.

Von englischen Bildhauern werden nur Flaxman und Chantry genannt, beide als über den Franzosen stehend. Einzelne Werke erwähnt H. nicht. Er hält Flaxman für einen

[1]) In den ‚Conversations of J. Northcote' sagt Northcote von Canavo: „— he is only a feeble copy of the Antique; or a mixture of two things the most imcompatible, that and opera-dancing." (VI. 353). Aehnlich dachte wohl auch Hazlitt.

geschickten Bildhauer, einen hervorragenden Künstler (On the old Age of Artists) und spricht von seinen „learned outlines“ (IX. 168).

Ueberlegt man, was H. auf seiner Italienreise an Skulptur zu sehen Gelegenheit hatte und was er hiervon unerwähnt läßt — was er also aus Interesselosigkeit nicht beachtete oder was ihm keinen Eindruck machte — so denkt man vor allem an die großen Reiterdenkmäler Donatellos und Verocchios. In Padua wie in Venedig hielt H. sich auf, bei einem Gang durch diese Städte mußte er die Standbilder unbedingt sehen, — doch kein Wort verrät uns, daß dies der Fall war. Die berühmten Türen des Baptisteriums in Florenz erwähnt er nur mit der Bemerkung, daß Michelangelo sie für würdig gehalten habe, die Paradiesespforten zu bilden. Von den Skulpturen im Florentiner Dom fällt auch kein Wort. Della Robbia, Pisano, Quercia, Pollaiuolo, Ghiberti, Verrocchio, Donatello, dessen herrliches Verkündigungsrelief in S. Croce ist, ja, von dessen Werken nirgends so viel beisammen ist wie gerade in Florenz, — H. scheint keinen dieser Namen zu kennen. In Venedig hören wir nichts von Sansovino, von keinem der zahlreichen Grabdenkmäler in den Kirchen.

Abgesehen davon, daß wir deutlich sehen, H. interessierten die Werke der Plastik ungleich weniger als die der Malerei, wird auch ganz klar: das Quattrocento existiert für ihn in der Skulptur nicht. Nach der Antike hört sie auf und fängt erst mit deren Wiederbelebung in der Renaissance an, Beachtung zu verdienen. „Nach dem Glanz und der großartigen Vollendung der griechischen Kunst scheint das Ganze in Kleinlichkeit und Unbedeutendheit hinabzusinken, verglichen mit dem Interesse, das wir für die Zeit ihrer Restauration und für die rohen, doch mächtigen Anstrengungen fühlen, die diese machte, um ihre frühere Macht und Größe wieder zu erreichen.“ Eine neue Welt entstehe dann aus dem Dunkel der gotischen Barbarei und Unwissenheit. (S. 335.)

4. Kapitel:

Hazlitts Urteile über Architektur.

Die Architektur ist das Gebiet, auf dem H. sich nie in größerem Umfange geäußert hat. Wenn er von den Fine Arts spricht, handelt es sich für ihn immer nur um Malerei und Skulptur. In den Eingangsworten zu „On the Fine Arts" beschränkt er sich auch ausdrücklich auf diese beiden. Architektur ist nicht in dem Sinn wie Malerei und Skulptur Nachahmung der Natur, und damit hängt wohl zum großen Teil Hazlitts Vorübergehen an ihr zusammen. Alle seine Bemerkungen über Bauten stammen mit wenigen Ausnahmen von seiner Reise durch Frankreich und Italien und sind stets von geringem Umfang. Die meisten Gebäude beachtet er nur als Sehenswürdigkeit — nicht als Kunstwerk.

Von englischer Architektur erwähnt H. Hampton Court[1]) anläßlich seiner Besichtigung der dortigen Galerie (S. 73). Er findet den Palast prächtig und unverdienterweise vernachlässigt. Er gefällt ihm — mehr ist aus seinen Worten nicht zu entnehmen. Blenheim[2]) (S. 134) sieht er ebenfalls beim Besuch der Galerie dort. Es erscheint ihm gothic, launisch und wenig imponierend — wie ein Konglomerat aus Taubenhäusern. An Peterborough geht H. ohne Bemerkung über die Kathedrale vorbei (S. 117). Ueber Windsor läßt er nur einige allgemeine Bemerkungen fallen, die seine romantische Lage und seine Ehrwürdigkeit betreffen (S. 60). Ueber Melrose Abbey, Westminster und St. Paul's äußert er sich im Zusammenhang mit anderen Gebäuden (s. weiter oben).

Frankreich: Auf der Reise von 1824 kommt H. über Rouen, das er eine der schönsten Städte Frankreichs nennt. Es besitze zwei edle Kirchen, die alte gotische Kathedrale[3]) und die wundervolle Kirche St. Antoine[4]), deren Türme von majestätischen Proportionen seien. Nur Edinburgh sei, was die Gebäude angehe, mit Rouen zu vergleichen (IX. 98.) — In Paris (IX. 156) findet H. kein einziges Gebäude, das das Ganze

[1]) 1515 von Kardinal Wolsey gebaut. Ein Teil später von Chr. Wren hinzugefügt.

[2]) 1705—24 von J. Vanbrugh gebaut.

[3]) 13. Jh., vollendet erst im 16. Jh. Fassade von 1509—30. Türme aus dem 15. Jh.

[4]) St. Ouen. 14. Jh., Turm 15. Jh.

so überrage und kröne, wie es St. Paul's tue. Das Pantheon sei dagegen eine starre, zusammenhanglose Masse und Notre-Dame sei nicht mit Westminster Abbey zu vergleichen.

An The Chamber of Deputies[1]) rühmt H. die glänzende Fassade und meint, es stelle eine Art architektonischer Abstraktion dar, da es für sich allein und mit nichts anderem verbunden dastehe. Die Tuilerien[2]) sind ihm ein edler Gebäudekomplex, doch sei die Architektur etwas schwer und eintönig, nicht besonders schön. Die gleichmäßige Wiederholung der einzelnen Teile hebt er als lobenswert hervor.

Das Luxembourg[3]), das Hospital des Invalides[4]), die Hall of Justice[5]) und andere öffentliche Gebäude scheinen H. dem, was es dieser Art in London gibt, weit überlegen. Nur Whitehall, an das Inigo Jones seine anmutigen Hände gelegt habe, und Newgate möchte er davon ausnehmen.

Fontainebleau[6]) (IX. 175) beurteilt er als im Innern leer oder überladen, von außen steif und schwer.

Italien: In Parma (IX. 204) fällt H. nur das Farnese-Theater auf. „Es ist das edelste und großartigste Gebäude, das ich aus dem goldenen Zeitalter Italiens kenne." Er meint, es sei um das 15. oder 16. Jahrhundert herum erbaut[7]).

In Florenz erwähnt er das Baptisterium, den Dom, den alten Palast der Medici-Familie und den Pitti. Die Gebäude fallen ihm durch ihre Massigkeit und Seltsamkeit in Stil und Ornamentik auf. (IX. 212.) Vom Pitti berichtet er eine Anekdote über seine Erbauung, sagt jedoch nichts über den Eindruck, den der Palast auf ihn machte.

Rom ist für H. nur in seinen Ruinen groß. Das Kolosseum, das Pantheon, der Konstantinsbogen erfüllen seine Erwartungen vollständig (IX. 232). Ueber das Bad des Titus berichtet er, daß es in seinen Gewölbedecken 1800 Jahre alte Malereien besitze (IX. 234), das Kolosseum scheint ihm die edelste Ruine Roms. Er rühmt seine majestätische Einfachheit. Außerordentlich schön findet er den Vesta-Tempel, der einem Stundenglas oder „toadstool" (Giftschwamm) nicht un-

[1]) Palais Bourbon 18. Jh. Fassade 1804—07 (Poyet).
[2]) 1871 abgebrannt. Der alte Palast war aus dem 16. u. 17. Jh. und von Napoleon wiederhergestellt.
[3]) 17. Jh., Veränderungen im 19. Jh.
[4]) 1670 begonnen.
[5]) Palais de Justice.
[6]) 16. Jh., verfiel nach 1815. Erst später wieder hergestellt.
[7]) Von einem Palladioschüler 1618—28 gebaut.

ähnlich sei (IX. 235). Das Pantheon besitze die vollkommenste Einheit der Wirkung. Für die heidnischen Götter sei es schwerlich ein geeigneter Aufenthalt gewesen, denn es habe die Einfachheit und Größe des Himmelsgewölbes. (IX. 235.)

Die moderneren Kirchen und Paläste Roms scheinen H. armselig, verglichen mit den Ueberresten aus der Antike. Selbst die Peterskirche nimmt er davon nicht aus. Die Skulpturen darin seien gleichgültig und die Mosaiken schlecht gewählt. St. Peter kann er durchaus nicht als den Hauptstolz oder die eindrucksvollste Entfaltung der katholischen Religion betrachten. Old Melrose Abbey [1]) mache ihm in Trümmern, wie es sei, einen viel größeren Eindruck als all der Stolz und Pomp von Michelangelos Werk (als welches H. die Peterskirche ansieht). Nicht einmal der St. Paul's Cathedral sei St. Peter ebenbürtig (IX. 235).

In Venedig erscheinen H. die Paläste ungewöhnlich großartig. „I never saw palaces anywhere but at Venice. Those at Rome are dungeons compared to them". Daß man sie „foursquare" sehen könne, dadurch, daß Kanäle rund herum führen, erwähnt er besonders. Die Hauptpaläste seien von Palladio, Longhena und Sansovino. Er nennt sie massig, geschmackvoll, von guten Proportionen, kostbar im Material und reich an Ornamentik. Was H. auffällt und was er rühmt, ist die Pracht und Eleganz der Paläste, nicht etwa Stileigenarten. In diesem Sinn hebt er den Grimani-[2]), den Pisani-[3]) und den Barberigopalast hervor. (IX. 268). Die Frarikirche erwähnt er nur wegen Tizians Grab, SS. Giovanni e Paolo nur des St. Petrus Martyr wegen. S. Giorgio Maggiore sei durch die Architektur Palladios und Giovanni da Bolognas Altar der Beachtung wert. (IX. 269).

In Assisi interessiert H. die dreistöckige Anlage der Kirche als eine Merkwürdigkeit. Ob diese ihm als Bau gefällt, sagt er nicht. (IX. 261.)

In Verona beachtet er das Amphitheater, das ihn beinahe so schön wie das in Rom dünkt. An der romanischen Kirche St. Zeno geht er vorbei.

Mailand: Der Dom sei eine feine Arbeit aus weißem Marmor, reich, ausgedehnt, das Innere feierlich und voll religiöser Ehrfurcht. Die Scala [4]) sei von ungeheurer Größe und äußerster Schönheit. (IX. 278).

---

[1]) Schönste Ruine Schottlands. Chor von ca. 1450.
[2]) Sanmicheli 1539.
[3]) Gotisch (15. Jh.).
[4]) 1776—78 von Piermarini erbaut.

Auf dem Weg durch Deutschland berührt H. Straßburg. „The tower at Straßburg is red, and has a singular appearance", ist alles, was er über das Münster äußert. In Mannheim findet er die Gebäude (die barocken?) wunderbar. (IX. 298).

In Antwerpen beschreibt H. den Turm der Kathedrale als außerordentlich leicht, schön und gut proportioniert, — an Kirchen schienen ihn vor allem die Türme zu interessieren. Ueber die Kathedrale selbst sagt er nichts. (IX. 302). Einer weiteren Kirche tut er in Dieppe Erwähnung als „one huge, mis-shapen, but venerable-looking gothic[1]) church". (IX. 92); um was es sich handelt, läßt sich nicht sagen.

Mit dem Vorstehenden erschöpfen sich Hazlitts Urteile über Architektur, die kaum solche zu nennen sind. Es sind mehr im Vorbeigehen gemachte Bemerkungen. Feststellen läßt sich aus ihnen: zur antiken Architektur steht H. ähnlich positiv wie zur antiken Skulptur. Irgendein abfälliges Urteil über einen antiken Bau findet sich bei ihm nicht. Weniger klar als seine Stellung zur Antike ist die zu anderen Bauperioden. Charakteristisch ist jedoch wohl auf der einen Seite, daß H. in Verona das antike Amphitheater als einziges Gebäude erwähnt und lobt, dagegen nichts über die großartige romanische Kirche S. Zeno sagt; auf der anderen Seite, wie er über St. Peter urteilt, daß ihm die gotische Ruine Melrose Abbey weit mehr bedeutet. Also: die Antike nimmt das größte Interesse in Anspruch, Barock lehnt er ab (wie auch das Urteil über Blenheim zeigt), dagegen liebt er manche gotische Bauten — manche, denn Notre-Dame etwa mag er nicht, an Straßburg geht er mit einer kühlen Bemerkung über den Turm vorbei, von Köln, (über das er auch kam), hören wir überhaupt nichts. Positiv dagegen steht er zu Westminster-Abbey, zum Mailänder Dom, den Kirchen in Rouen und dem Turm der Antwerpener Kathedrale. In seinen Conversations of J. Northcote läßt H. Northcote äußern, es seien die Mönche, denen wir „those beautiful specimens of Gothic architecture which can never be surpassed" verdanken. Ob er aber selbst

[1]) H. gebraucht das Wort ‚gothic' meist in abschätzig bewertendem Sinn. So spricht er von „gothic rage" (XI. 196), „gothic barberism (S. 335), stellt „quaint and gothic" (IX. 373) zusammen oder „gross, gothic and unfinished" (XI. 220) usw. Daneben findet sich aber auch gothic als Stilbezeichnung, z. B. „Gothic windows" (Burleigh S. 115) oder als Bezeichnung der Kathedrale von Rouen (s. diese) und der eben erwähnten Kirche in Dieppe. Im guten Sinn spricht H. auch von „gothic grace" (IX. 110) IX. 232.

so gedacht hat, läßt sich kaum mit Sicherheit behaupten. Vermutlich bedeuteten ihm neben den antiken Bauten auch die der Renaissance mehr. Dafür spricht, daß er aus den venezianischen Palästen vorwiegend solche des 16. Jh. heraushebt, daß er S. Giorgio Maggiore nennt, dabei weder bei der Frari-Kirche noch bei S. Giovanni e Paolo die Architektur erwähnt, auch über den Dom von Florenz und das Baptisterium hinweggeht. (Aeußerungen über romanische Bauten gibt es bei H. überhaupt nicht.)

Palladio ist für ihn die Größe, wie von jeher für jeden Engländer.

Was er vom 17. Jahrhundert bewundert, sind die klassizistischen Bauten. So liebt er Christopher Wrens Architektur, vor allem natürlich St. Paul's, dem, wie gesagt, St. Peter nicht gleichkommen könne, in Paris das Luxembourg, die Tuilerien und Hotel des Invalides, in Parma das Teatro Farnese, das ein Palladio-Schüler gebaut hat.

Also Antike, Renaissance, Klassizismus sind H. wert, zum Barock verhält er sich ablehnend. Wo er gotische Bauten anerkennt, handelt es sich um späte, solche des 15. Jahrhunderts. Dort wo er eine wirkliche Liebe zur gotischen Architektur zeigt, wie das bei Melrose Abbey der Fall zu sein scheint, handelt es sich mehr um eine romantische Neigung zu alten, durch die Zeit ehrwürdig, historisch gewordenen Dingen als um eine Schätzung der gotischen Bauweise. H. schienen alle Ruinen, alle Kunstwerke in ruinenhaftem Zustand (so z. B. die Elgin Marbles oder Raffaels Kartons) anziehend und eindrucksvoll.

5. Kapitel:

Vergleich der Urteile auf den drei Gebieten.

Nachdem wir Hazlitts Urteile über die verschiedenen Künstler und Kunstwerke auf allen Gebieten kennen gelernt haben, erhebt sich die Frage: Herrscht in ihnen Uebereinstimmung? Liebt H. in der Malerei die Werke derselben Zeit, derselben Stilrichtung wie in der Architektur und Skulptur? Oder ergibt sich hier Widersprechendes? Gehen wir die verschiedenen Stilperioden durch: für die Antike gleichmäßige Bewunderung in Architektur wie Skulptur, dann Fehlen des Interesses auf allen drei Gebieten für die Zeit bis zur Renaissance. Die teilweise Beachtung der späteren Gotik oder die Erwähnung einzelner Namen aus der frühen italienischen Kunst[1]) bleibt dagegen belanglos. Im 16. und 17. Jahrhundert überall höchste Anerkennung, teilweise glühendste Verehrung. Im 18. Jahrhundert kommt wesentlich nur die englische Malerei für H. in Frage. Seine Zeitgenossen erfahren die gleiche grundsätzliche Ablehnung auf allen Kunstgebieten, einerlei, ob sie Franzosen oder Engländer sind.

Aus all dem geht hervor, daß H. noch vollkommen auf dem Boden des 18. Jahrhunderts steht. Alles, was sich unter die Begriffe des „Klassischen" und „Klassizistischen" bringen läßt, wird von ihm positiv bewertet: Antike und Renaissance (vor allem Raffael) voran. Für die folgende Zeit vertreten alle von ihm hochgestellten Künstler die klassizistische Richtung: die Carracci, Guido Reni, Poussin und Claude Lorrain in der Malerei, Giovanni da Bologna in der Skulptur, Palladio und Inigo Jones in der Architektur. Was auf der barocken Seite steht, wird entweder abgelehnt, etwa die Peterskirche und Blenheim, in der Malerei teilweise Correggio (der in seinen Werken von der Renaissance zum Barock übergeht), oder nicht gesehen: Caravaggio. Auch die zumeist kühle Stellung zu Michelangelo wird so erklärlich. Stärker als das Klassische an ihm ist für Hazlitts Empfinden das, was ihm die Bezeichnung „Vater des Barock" eingetragen hat. Doch ist es wohl auch Hazlitts geringere Liebe zur Bildhauerei im allgemeinen, die hier mitspricht; wie sich überhaupt ein Vergleich der Urteile auf den drei Gebieten nur in beschränktem Umfange durchführen läßt, da das Material,

[1]) Auch das 18. Jh. nannte Namen wie Giotto oder Masaccio, ohne deswegen in einem positiven, verständnisvollen Verhältnis zu diesen Künstlern zu stehen.

was Skulptur und Architektur angeht, unverhältnismäßig viel geringer ist als das für die Malerei.

Im Gegensatz zu der Feststellung von Hazlitts Abneigung gegen alles Barocke scheint seine Einreihung von Rubens und Rembrandt unter die Großen der Kunst zu stehen. Zumindest von Rubens sollte man annehmen, daß er nicht Hazlitts Geschmack entspräche. Wieso dies doch der Fall ist, möchte ich erst begründen, wenn Hazlitts kunsttheoretische Ansichten dargelegt worden sind, denn diese müssen zur Erklärung herangezogen werden. Auch für Hogarth ist dies nötig.

Ueberhaupt werden sich erst mit dem zweiten Teil der Arbeit die Grundanschauungen Hazlitts klar erkennen lassen, die ihn zu seinen Bewertungen führen. Es wird dann von einzelnen Künstlern noch weiter die Rede sein müssen.

Teil II.

6. Kapitel:

Hazlitts Verhältnis zu anderen Kunsttheoretikern. — Übersicht über die von ihm behandelten Fragen.

Wesentlich für Hazlitts kunsttheoretische Erörterungen ist seine Kenntnis der Reynoldsschen Discourses. Er hat sie sehr genau studiert und in vielen Punkten angefochten, wenn er auch in manchen mit ihnen übereinstimmte[1]). Seine wichtigsten kunsttheoretischen Essays beschäftigen sich mit den Fragen, in denen er zu Reynolds in Gegensatz steht. Und auch wo er nicht ausdrücklich zum Zweck der Widerlegung Reynoldsscher Ansichten schreibt, kommt er doch fast immer wieder auf diese zu sprechen. Reynolds ist für H. der eigentliche Anreger, sich auf dem Gebiet der Aesthetik zu äußern — gerade durch seine Gegensätzlichkeit. Reynolds war Akademiker — H. nichts verhaßter als Akademien: das bezeichnet den wesentlichen Unterschied der beiden. Worin er sich im einzelnen zeigt, geht aus dem Folgenden hervor. Außer mit Reynolds'Discourses hat H. sich mit Burkes „On the Sublime and Beautiful" und Jonathan Richardsons Schriften beschäftigt[2]), von denen er meinte, sie verdienten, besser bekannt zu sein, als es der Fall sei[3]). In „On the Pleasure of Painting" zitiert er große Teile aus ihnen. (S. 20 ff.). Mit Richardson befand er sich in größerer Uebereinstimmung als mit Reynolds, nirgends findet sich, daß er sich gegen ihn wendet, sehr oft sind seine Ansichten den Reynoldsschen nahe verwandt oder mit ihnen identisch. Daß H. irgendwie durch Richardson wesentlich beeinflußt worden wäre, ist jedoch nicht anzunehmen. Es ist mehr eine zwischen beiden be-

---

[1]) So zitiert er z. B. Reynolds zu seinen Gunsten in „On Genius and Common Sense" (Table Talk. Ausg. World's Classics. S. 39 ff.).

[2]) Auch mit Raffael Mengs' Ansichten muß H. vertraut gewesen sein. So spricht er von dem „mysticism of R. M. who had some notion about a principle of universal harmony" (XI. 230) oder sagt: „Oh for a glimpse of the Escurial! where the piles of Titian lie; ... at whose beauty, whose splendour, whose truth and freshness Mengs could not contain his astonishment." (IX. 349). Auch daß Mengs in den ‚Conversations' erwähnt wird und in Parma als Bewunderer Correggios (IX. 203), weist auf H.s Bekanntschaft mit seinen Schriften hin.

[3]) „On the Pleasure of Painting" (Table Talke. Ausg. der World's Classics. S. 20).

stehende Aehnlichkeit, Kunstwerke zu sehen und zu beurteilen, die ihren gleichlautenden Urteilen zu Grunde liegt. Auch geht Hazlitts Uebereinstimmung mit Richardson nie in die Einzelheiten. Gewöhnlich hat er für eine Theorie, die gleichlautend mit der Richardsonschen ist, eine andere Begründung als dieser. Der allgemeine Geist von Richardsons Schriften stimmt sehr wohl mit der Art Hazlitts zusammen, und es ist überaus verständlich, daß H. diese Schriften schätzte. Aber daß er sich etwas direkt aus ihnen zu eigen gemacht hätte, ist nicht ersichtlich. So sieht z. B. Richardson als wesentlich für die Malerei folgende Faktoren an: grace and greatness, invention, expression, composition, colouring, design or drawing, handling — während für H. die meisten dieser Begriffe keine so ausgesprochene Bedeutung besitzen. Auch vom „Sublime", daß Richardson ausführlich behandelt, spricht H. nie. Es entspricht weder seinem „ideal", noch dem, was er „beauty" nennt, genau: "the most excellent of what is excellent, as the excellent is the best of what is good" [1]), nennt er das „Sublime". Oder: „it fills and satisfies the mind, nothing appears to be wanting, nothing to be amiss, or if it does, it is easily forgiven." [2]). Hier ist vielleicht ein Anklang an das Hazlittsche „ideal", das einmal so definiert wird: „it is filling up the outline of truth or beauty existing in the mind, so as to leave nothing wanting or to desire farther." (s. weiter oben). Doch trifft die Uebereinstimmung nicht das Wesentliche. Eher ist das der Fall in der Definition von grace als „belonging to posture and motion", die H. und Burke [3]) gemeinsam ist. Hier mag H. durch Burke angeregt sein, denn er erwähnt (in „On Beauty") bei seiner Behandlung des grace eine Stelle Burkes, wo dieser den Busen einer schönen Frau auf die Vorstellung der Bewegung hin beschrieben habe. Dies ist jedoch ein Einzelfall. Im Ganzen hat H. mit Burke viel weniger als mit Richardson gemeinsam, dessen „On the Sublime and Beautiful", wenn er es auch anscheinend schätzte, seinen Anschauungen ziemlich fern steht. Denn Burke geht von einem sozialen Gesichtspunkt aus — etwa: ‚the sublime is an idea belonging to self-preservation' [4])" — und bewegt sich so auf einer ganz anderen Ebene als H. Um noch ein Beispiel

[1]) Richardson: Works. S. 124.
[2]) ebda. S. 140.
[3]) Burke: Works. vol. I. (World's Classics) S. 167.
[4]) Burke, S. 137.

zu nennen: Er kennt keine der Burkeschen qualities of beauty wie Kleinheit, Glätte, Mannigfaltigkeit in der Richtung der Teile usw.

Wenn etwas an den Burkeschen Schriften für H. von Bedeutung gewesen ist, so war es hinsichtlich seiner Kunstkritik nicht deren Inhalt, sondern ihr Stil. P. P. Howe[1]) meint, H. habe von Burke gelernt „to deliver plain things on a plain ground, and to soar when soaring was suitable" — das mag wohl sein. H. stellte Burkes Stil, in seiner Jugend wenigstens, sehr hoch[2]). Doch ist diese Frage für den Kunstkritiker H. von nur geringem Interesse.

In „Introduction to an Account of Sir J. Reynolds' Discourses" erkennt H. das Verdienst der Reynoldsschen Reden an, findet aber, daß sie im einzelnen manche Behauptungen enthalten, die ganz oder halb falsch oder so sind, daß sie (wörtlich genommen) den Kern vieler Fehler bilden. Die Punkte, die H. an sich für falsch hält, oder die ihm Mißverständnissen ausgesetzt scheinen, sind folgende:

That genius or invention consists chiefly in borrowing the ideas of others, or in using other men's minds.

That the great style in painting depends on leaving out the details of particular objects.

That the essence of portrait consists in giving the general character, rather than the individual likeness.

That the essence of history consists in abstracting from individuality of character and expression as much as possible.

That beauty or ideal perfection consists in a central form.

That to imitate nature is a very inferior object in art.

Im Essay „On certain inconsistencies in Sir Reynold's Discourses" behandelt H. noch einmal die Widersprüche, die ihm Reynolds' Theorien zu haben scheinen, ein Zeichen, wie wichtig diese für ihn waren. In „The Catalogue Raisonné of the British Institution" spricht H. von drei Dingen, die seiner Meinung nach die wichtigsten Faktoren der Malerei sind:

Gusto or expression, d. h. die Vermittlung der Eindrücke der Seele oder der anderen mit dem Gefühlssinn verbundenen Sinne, auf das Auge (s. Kap. 10).

The picturesque, d. h. das Ergreifen solcher Dinge oder Situationen und Begebenheiten von Dingen, wie Licht,

[1]) Howe: Hazlitts Life. S. 29.
[2]) Vgl. Howe. S. 28/29.

Schatten usw., welche sie dem Sinn besonders auffallend als einen Gegenstand des Anblicks machen (s. Kap. 8).

Die genaue Nachahmung der Natur (s. Kap. 9).

Und in einem dritten Essay, dem über die Elgin Marbles, stellt H. folgende, aus den Elgin Marbles abgeleitete Grundsätze auf:

Kunst ist als erstes und letztes Nachahmung der Natur (s. Kap. 7),

Die höchste Kunst ist Nachahmung der vollkommensten Natur (s. Kap. 9).

„The Ideal" bedeutet das Auswählen einer besonderen Form, welche möglichst vollständig die Vorstellung eines bestimmten Charakters oder seine Eigenschaft zum Ausdruck bringt. (S. Kap. 8.).

Historie ist Natur in Handlung. Was das Gesicht angeht, ist sie Ausdruck. (S. Kap. 11).

Größe besteht darin, eine Anzahl von Teilen zu einem Ganzen zu verbinden, nicht darin, die Einzelheiten wegzulassen. (S. Kap. 7).

Schönheit ist das Prinzip der Verwandtschaft zwischen verschiedenen Formen oder ihrem allmählichen Uebergang ineinander. (S. Kap. 9).

Anmut (grace) ist das Schöne oder Harmonische in Bezug auf Stellung oder Bewegung. (S. Kap. 9).

Größe der Bewegung ist Einheitlichkeit der Bewegung. Linkischheit ist widerspruchsvolle oder zerrissene Bewegung. (S. Kap. 9).

Kraft in der Kunst heißt die Extreme geben, Weichheit ihre Vereinigung.

Wahrheit ist, bis zu einem gewissen Grade, Schönheit und Großartigkeit, da alle Dinge miteinander verbunden sind, und alle Dinge einander in der Natur modifizieren. Einfachheit ist aus demselben Grund großartig und schön. Eleganz ist Ungezwungenheit und Leichtigkeit verbunden mit Bestimmtheit.

Mit dem Vorstehenden habe ich eine Uebersicht über die Probleme gegeben, mit denen H. sich in seinen kunsttheoretischen Essays beschäftigt. Nur die zwei letzten Thesen hat er nicht näher ausgeführt. Ich stelle die Essays, auf die sich die

folgende Darstellung der Hazlittschen Ansichten stützt, hier zusammen. (Bei den Hinweisen werde ich mich im Folgenden statt auf die Essays stets auf die ihnen vorgestellten Buchstaben beziehen):

A. Why the Arts are not progressive.
B. Introduction to an account of Sir Reynolds' Discourses.
C. On Genius and Originality.
D. On the Imitation of Nature.
E. On the Ideal.
F. On Beauty.
G. On Imitation.
H. On Gusto.
J. Thoughts on Taste.
K. On Genius and Common Sense.
L. On Certain Inconsistencies in Sir Reynolds' Discourses.
M. On the Picturesque and Ideal.
N. Whether Genius is conscious of its Powers?
O. Originality.
P. The Ideal.
Q. On the Grand and Familiar Style of painting.
R. The Catalogue Raisonné of the British Institution.
S. On the Elgin Marbles.

7. Kapitel:

Verhältnis der Kunst zur Natur.

Die für H. wichtigste Frage auf kunsttheoretischem Gebiet war die nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur. Wie sah es aus? „Alle Kunst kann nur von der Natur ausgehen, sobald diese nicht mehr die eigentliche Quelle ist, können alle anderen Bemühungen nichts helfen.“ (A). „Die Natur ist die Seele der Kunst. In der „imagination“ ist eine Kraft, die durch nichts anderes ersetzt werden kann.“ (A). „Nachahmung der Natur ist der große Gegenstand der Kunst. Diese besteht nicht nur in Nachahmung der Natur, aber noch weniger, wie Reynolds meint, darin, daß man die Natur überhaupt nicht als Vorbild gelten läßt.“ (D) [1]). „Alle Kunst ist auf die Natur gebaut; und der Baum der Erkenntnis erhebt seine Aeste nur soweit zu den Wolken als seine Wurzeln tief in der Erde stecken. Nicht der ist der größte Künstler, der die Stoffe der Natur hinter sich läßt, sondern der, der sie mit sich in die Welt der Erfindung trägt.“ (E). So und in vielen anderen Variationen hat H. immer wieder ausgesprochen, daß alle Kunst die Natur zum Ausgangspunkt haben muß, daß ein Künstler, für den nicht das Studium der Gegenstände der Natur das erste ist, nie ein wahrer Künstler sein wird. Er verlangt eine genaueste Nachahmung der Gegenstände, die jede kleine Abweichung und Feinheit verzeichnet, der Bleistift soll zum Mikroskop werden, und in der Darstellung nichts außer der Wahrheit eine Rolle spielen. Zwar sei dies nicht gerade der höchste Teil der Kunst, aber doch ein schwieriger und genialer, in dem z. B. die Holländer ihr Bestes geleistet hätten (R), während die Modernen sich nicht mit der Nachahmung der Einzelheiten abgäben aus beruflicher Habsucht, denn auf diese Weise würden sie natürlich nicht genug Bilder fertig bekommen. Wollten sie ihre Bilder in derselben Weise ausführen wie die alten Meister, würden sie in der Zeit, in der sie jetzt 20 Bilder malen, nur eins vollenden. (R). Es ist einer der schwersten Vorwürfe, die H. gegen die Modernen bringt, daß sie die Natur nicht genau genug nachbilden; sie vernachlässigen auf diese Weise, seiner Meinung nach, die aller Kunst unentbehrliche handwerkliche Seite. (R). The hum-

[1]) Reynolds sagt dagegen an anderer Stelle (VI. Rede, S. 87): „Die Natur ist und muß sein die Quelle, welche allein unerschöpflich bleibt und aus der alle Vortrefflichkeit entspringt.“ Hazlitts Vorwurf ist also nicht ganz berechtigt.

blest painter is a true scholar; and the best of scholars — the scholar of Nature (On the pleasure of painting.)

Um das Bestmögliche beim Naturstudium zu erreichen, soll der Maler den Gegenstand in der Natur so vollkommen wie nur möglich wählen. Dessen Mängel und Schönheitsfehler soll er zwar vorsichtig ausgleichen, doch immer nur so wenig, daß an seinem eigentlichen Wesen nichts verändert wird. Die höchste Kunst entsteht da, wo nach den vollkommensten Vorbildern gearbeitet wurde. So geht z. B. die größere Vollkommenheit der griechischen Kunst gegenüber der holländischen nach H. darauf zurück, daß die Griechen Modelle von höchster Schönheit zur Verfügung hatten (zum Theseus etwa) [1]), während die Holländer sich nur an ihre minder schönen Gesichter und Landschaften halten konnten. Raffael konnte seine Frauen darum so großartig bilden, weil er die Vorbilder dazu in den Straßen Roms sah. H. geht so weit in der Hinstellung der Natur als Vorbild, daß er sagt: Wie die Natur die Dinge schafft, so sind sie am großartigsten, und was die Kunst leistet, ist immer nur schwach dagegen, ist nur eine Verkleinerung und Karikatur der Natur. So wird etwa die Zeichnung einer schönen Landschaft nie das Naturvorbild erreichen. Die Natur ist das Ursprüngliche und daher richtig, die Kunst die Kopie, die der Natur nur unvollständig folgen kann. Die Grenzen der Natur bezeichnen zugleich die Grenzen der Kunst, denn sobald diese über die ersteren hinausgeht, handelt es sich um Erfindung. Keine Phantasie aber kann mit der Natur selbst wetteifern. Kunst ist also hier für H. ein besserer Ersatz der Natur, eine Schein-Schöpfung, die sich zwar zu jedem Grad von Schönheit und Erhabenheit aufschwingen kann — aber nur soweit dies eben die Natur auch tut. Will die Kunst also etwas erreichen, muß sie dauernd auf die Natur zurückgreifen, und der einzige Weg zur größeren Vollkommenheit ist der über ein vollkommeneres Objekt in der Natur. (S). Andrerseits sagt H. (nicht ganz in Uebereinstimmung mit dem Vorhergehenden): Etwas Niedriges in der Natur gibt es nicht, man muß sie nur mit den Augen der wahren Kunst sehen. Ein feiner Sinn schafft überall Schönheit, und es liegt an der Grobheit des Beschauers, wenn er nur Grobheit in der Natur sieht (On the pleasure of painting).

---

[1]) Hazlitt meint sogar, die „griechischen Porträts“ seien meist schöner als ihre Personifikationen der Götter, weil nur erstere direkt auf ein Naturvorbild zurück gingen.

H. verlangt genaueste Nachbildung der Natur auch im Kleinsten, in allen Einzelheiten. Er bekämpft die Ansicht Reynolds', daß „the great style in painting depends on leaving out the details of particular objects" (B). Die Vollständigkeit des Ganzen wird nicht durch unbegrenzte Unterteilung und Kleinheit der Teile beeinträchtigt. Die Größe der Endwirkung hängt nur von der Anordnung der Teile innerhalb einer einheitlichen Form ab, wobei jeder bis ins letzte ausgeführt sein kann. (S).

Keineswegs sei es so, daß sorgfältige Ausführung im Kleinen die Wirkung des großen Ganzen schädigen müsse, nur dürfe sich ein Künstler natürlich nicht in den Kleinigkeiten vergessen und dabei die Gesamtwirkung aus dem Auge verlieren. H. hält aber diese Gefahr für nicht groß. Der Künstler würde schon von selbst den unwichtigeren Teilen des Bildes nicht zuviel Aufmerksamkeit schenken, denn diese könnten ihn doch nie so interessieren wie die wichtigen. Solange ein Künstler glaube, seinem Bilde noch etwas hinzufügen zu können, das es der Uebereinstimmung mit der Natur näher bringe, solle er nie davon abstehen. Als Vorbild für den richtigen Grad der Ausführung im einzelnen stellt H. Tizian vor allem hin. Dessen Bilder hätten genau das Aussehen der Natur, seien aber keineswegs mit wenigen großen Pinselstrichen gemalt, wie Reynolds meine. Ihre scheinbare Einfachheit liege im Resultat, nicht in den Einzelheiten.

Besonders für das Porträt lehnt H. Reynolds' These: „the perfection of imitation consists in giving the general idea or character, not the pecularities of individuals" ab. Gerade beim Porträt schaffen die Einzelheiten erst den Gesamteindruck, freilich müssen sie richtig zu einem Ganzen verbunden werden. H. vergleicht einen guten Porträtisten mit einem guten Biographen. Wie dieser charakteristische kleine Einzelzüge berichten müsse, so müsse auch der Porträtmaler möglichst viel Eigen- und Einzelheiten bringen, in Verbindung mit dem allgemeinen Charakter des Dargestellten.

Je mehr der Maler von dem, was er sieht, erfaßt, desto wertvoller wird sein Werk sein, nach H., je mehr er davon abstrahiert, desto geringer (D). Die besten Maler haben den Blick auf das Ganze mit sorgfältiger Ausführung verbunden (J), während der Fehler der Franzosen darin liegt, daß sie sich zu sehr in den Details verlieren, zu weitgehend ausführen, der der Engländer darin, daß sie nach der entgegengesetzten Seite übertreiben,

also zuviel Untergeordnetes weglassen und dadurch plump und unausgeführt wirken. (D).

In der Frage, wie weit die Nachahmung der Natur ins Einzelne gehen müsse, übertreibt H. nach der einen Seite, Reynolds nach der anderen. Beide haben gleich recht oder unrecht.

Falsch ist aber jedenfalls Hazlitts Argument, daß das Geben aller Einzelheiten in der Kunst zulässig sei, daß es die Gesamtwirkung nicht beeinträchtige, weil ja auch in der Natur beides vereinigt sei. („Höchste Großartigkeit im Umriß, die breitesten Licht- und Schattenpartien vertragen sich vollkommen mit der größten Genauigkeit und Feinheit im Einzelnen, wie man in der Natur sehen kann.") (D). Denn die Gesetze der Kunst sind durchaus nicht dieselben wie die der Natur, man kann unmöglich für beide die gleichen Regeln aufstellen.

Eine besondere Frage ist für H. diese: Warum sind an sich unangenehme oder gleichgültige Gegenstände in der Nachbildung erfreulich? „Sähen wir einen Gegenstand ganz, oder hätte ein Gegenstand der Natur nur eine Seite, könnte das nicht der Fall sein. Tatsache aber ist, daß wir bei der Nachahmung (oder beim wissenschaftlichen Studium einer Sache) zu einer Analyse der Details oder irgendeiner anderen abstrakten Betrachtung des Gegenstandes kommen, die wir bei einer flüchtigen Prüfung unterließen, und diese Details können schön oder merkwürdig sein, während der Gegenstand im Ganzen abstoßend oder mit unangenehmen oder uninteressanten Vorstellungen verknüpft ist. So können in einem Stilleben, wie einer Muschel oder einem Kamin aus Marmor etwa, die Farben etwas Besonderes und Gegenstand einer neuen sorgfältigen Nachbildung sein, obgleich das tout ensemble keineswegs die letzte Schönheit besitzt." (J). „Here lie and here return the true effects and triumphs of art. It is not in making the eye a microscope but in making it the interpreter and organ of all that can touch the soul and the affections, that the perfection of fine art is shown." (J).

Nicht durch die einfache Wiederholung des Gegenstandes, sondern dadurch, daß neue Vorstellungen zu ihm hinzukommen, daß neue Eigenschaften und Schattierungen an ihm aufgedeckt werden, daß er in eine Menge Teile zerlegt wird, die voll Mannigfaltigkeit, Schönheit und Feinheit in sich sein können, dadurch wird der Gegenstand zu etwas Neuem und nun Erfreuendem (C). H. sieht also hier in der Kunst doch nicht nur eine Wiederholung der Natur, die als solche dem Original notwendig unterlegen sein muß, sondern erkennt, daß die Kunst bei aller

Treue gegenüber der Natur ihre eigenen Werte entfaltet, daß sie etwas Neues aus dem ihr Vorliegenden schafft, es in eine andere Sphäre der Wirkung und Beurteilung rückt, in der ein Vergleich mit dem Naturvorbild in bewertendem Sinne nicht in Frage kommt. Hierhin gehört auch, wenn er sagt: Jeder Künstler sieht die Natur anders und bildet sie darum von einer anderen Seite her. (J).

Am ausführlichsten ist H. im Essay „On Imitation" auf die vorliegende Frage eingegangen. Hier sieht er den Grund für die Freude an der Nachahmung von in der Wirklichkeit uns gleichgültig lassenden Gegenständen darin, daß in uns ein Gefühl der Ueberraschung und Bewunderung durch die Uebereinstimmung zwischen Objekt und Nachahmung hervorgerufen werde. Diese Freude wachse mit zunehmender Einsicht in den Unterschied von Natur und Kunst. Er meint, eine Nachahmung errege Wißbegierde, fordere zum Vergleich zwischen dem Gegenstand und seiner Darstellung auf, ein neues Feld der Forschung werde eröffnet, und die Aufmerksamkeit auf eine Mannigfaltigkeit vorher nicht wahrgenommener Einzelheiten und Unterschiede gelenkt. Das bilde eine Quelle des Vergnügens für den Beschauer, auf die man noch nie genug geachtet habe. Nachahmung interessiert also dadurch, daß sie ein intensiveres Erfassen der Wahrheit bewirkt und die Kräfte der Beobachtung und des Vergleichs weckt.

Der gewöhnliche Betrachter wird nach H. erst durch das Kunstwerk auf alle Feinheiten der Natur hingewiesen, genießt diese also erst in der Darstellung, während sie ihm am Objekt selbst entgehen. Der Künstler dagegen hat dieselbe Freude wie jener an der Nachahmung bereits an der Natur selbst, da sein Auge gewöhnt ist, diese mit all ihren Unterschieden wahrzunehmen. Und diese Fähigkeit, hunderterlei Einzelheiten aufzunehmen [1]), die dem Nichtkünstler entgehen, ist für ihn eine Freudenquelle, die von der besonderen Schönheit oder Großartigkeit der Gegenstände ganz unabhängig ist. Dies bezieht sich bei H. vor allem auf den Stillebenmaler, denn beim Stilleben handelt es sich für ihn n u r um Nachahmung, und der einzige Reiz, den ein Stilleben besitzt, liegt in der Genauigkeit der Ausführung. Daraus zieht H. die Schlußfolgerung, der Reiz

[1]) In diesem Sinn nennt H. die Kunst „das Mikroskop des Geistes, das den Verstand schärft und jedes Ding in ein eigenes kleines Universum verwandelt." Die Kunst zieht für ihn den Schleier von der Natur.

der Künste liege nicht in etwas der Nachahmung Eigentümlichen, sondern im Objekt selbst. „Denn da, wo die Kunst in ihrer höchsten Vollendung existiert, nämlich im Geist des Künstlers, erregt der Gegenstand dasselbe oder ein größeres Vergnügen, ehe die Nachahmung vorhanden ist.“ H. vergißt, daß das vom Kunstwerk erregte Vergnügen ein ganz anderes ist als das von der Natur hervorgerufene, daß beide Arten von „Vergnügen“ nebeneinander bestehen, und jedes Kunstwerk durch zweierlei auf den Beschauer wirkt, wie etwa Hazlitts deutscher Zeitgenosse Carus dies erkannt und sehr schön ausgesprochen hat: „Eine jede nachahmende Kunst wirkt aber auf uns notwendig zweifach; einmal durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes, dessen Eigentümlichkeit auch im Bild auf eine ähnliche Weise wie in der Natur uns affizieren wird, ein anderes Mal, inwiefern das Kunstwerk eine Schöpfung des Menschengeistes ist, welcher durch ein wahrhaftes Erscheinen seiner Gedanken (ungefähr wie in höherem Sinn die Welt Erscheinung göttlicher Gedanken zu nennen ist) den verwandten Geist über das Gemeine erhebt.“ [1]).

[1]) C. G. Carus: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Hrsg. von K. Gerstenberg. S. 33.

8. Kapitel:

The Ideal — The Picturesque.

Hazlitts Vorstellung: der Weg zu größerer Vollkommenheit in der Kunst führt nur über das vollkommenere Vorbild in der Natur, führt ihn zu seinem Begriff des Idealen in der Kunst, das für ihn nicht eine Abstraktion von der Natur bedeutet, nicht eine Konstruktion von Einzelformen zu einem in der Natur nicht vorkommenden Gebilde, einer (idealen) Durchschnittsform, wie Reynolds meint, sondern seiner Meinung nach durch Bevorzugung des Schönen in der Natur vor dem weniger Schönen entsteht. Was nicht in der Natur vorkomme, könne auch nicht in der Vorstellung existieren, so könnten wir auch keine vollkommene Vorstellung von Schönheit haben, ohne sie in der Natur jemals gesehen zu haben, meint er (E).

„Das Ideale ist das, was einer ganz bestimmten Idee entspricht, nicht irgendeiner oder gar keiner Vorstellung," (E) „es bedeutet das Auswählen einer besonderen Form, welche möglichst vollständig die Vorstellung eines bestimmten Charakters zum Ausdruck bringt... und welche diesen Charakter überall mit der größten Folgerichtigkeit wiedergibt. Nicht eine Durchschnittsform, die die Mitte zwischen allen vorkommenden Formen hält, stellt das Ideale dar, sondern ein Extrem nach der guten und schönen, sowohl wie nach der entgegengesetzten Seite. Es ist eine auf die Spitze getriebene Vorstellung, die ausgeprägteste und vollständigste, die intensivste Vorstellung, die wir von einem Gegenstand kennen. Ein Apollo wie ein Silen etwa können jeder in seiner Art ein Ideal verkörpern. Bedingung für den Begriff des Idealen ist jedes Freisein von Karikatur, von Uebertreibung, das Herrschen von Ebenmaß, das harmonische Entsprechen aller Teile. In einer Figur z. B. muß jeder Körperteil deutlich einen und denselben Charakter zum Ausdruck bringen, kein Teil darf dem Gesamtcharakter widersprechen, sondern muß zu ihm passen und zu ihm beitragen." (S).

Wichtig ist H. vor allem die Betonung, daß das Ideale keine Entfernung von der Natur bedeutet. Das ist das falsche Ideale, wenn es im Glatten, Einförmigen gesucht wird. Zu einer solchen Verneinung der Natur sieht H. manche antike Skulpturen neigen — mit Recht kann man sagen, wenn man an die hellenistische Kunst, die ja H. vor allem im Auge hatte, denkt. Die Elgin

Marbles sind jedoch Hazlitt der Beweis dafür, daß es im allgemeinen nicht die Tendenz der Griechen war, die Bildung des Idealen in einer Entfernung von der Natur zu sehen. Auch ihre Götterstatuen stellten bei aller Abstraktion — die jedoch nie allgemeiner Art, sondern stets die bestimmter menschlicher Eigenschaften gewesen sei — keine Durchschnittsformen dar, sondern ausgesprochene Charakterisierungen, deren Formen weit über jedes Mittelmaß hinausgingen und jede Figur zu etwas ganz Besonderem mit nur ihr eigentümlichen Gepräge machten (S). Also auch hier statt Durchschnittsform Auswahl einer ganz bestimmten, in der Natur vorhandenen Form, zur letzten ihr möglichen Vollkommenheit erhoben.

Nicht eine Schwächung des Charakteristischen soll beim Idealen eintreten, sondern seine Ausprägung bis ins letzte; jede Faser des Dargestellten soll den Stempel ein und desselben Charakters tragen: by singling out some one thing or leading quality of an object, and making it the pervading and regulating principle of all the rest, so as to produce the greatest strength and harmony of effect, dadurch entsteht ‚the ideal' (P).

Im Artikel von 1830 über The Ideal identifiziert H. ‚the ideal' mit ‚the divine'. The Ideal is the impassive and immortal: it is that which exists in and for itself. (H. definiert hier ‚the ideal' für ein Dictionary of Definitions ohne Beschränkung auf die bildende Kunst). Eine bedeutsame Eigenschaft des Ideal sei die Ruhe (repose), denn: the ideal is the enhancing and expanding an idea from the satisfaction we take in it, or it is taking away whatever divides, and adding whatever increases our sympathy with pleasure and power ‚till our content is absolute' or at the height. (P.) Oder vorher: It is filling up the outline of truth or beauty existing in the mind, so as to leave nothing wanting or to desire farther. (P.)

Das Ideale stelle die Höhe des Erfreulichen dar, dessen, was das innerste Sehnen der Seele erfülle und befriedige, es sei die Form eines Dinges, wie wir sie uns wünschen, das Unendliche in Bezug auf die menschlichen Fähigkeiten und Wünsche (M), „the highest point of purity and perfection to which we can carry the idea of any object or quality." (P).

Einen idealen Gegenstand für ein Landschaftsbild beschreibt H. folgendermaßen: Eine Anzahl Schafe, die zu einer Pfütze zum Trinken kommen, dazu im Hintergrund schattige Bäume, die übrige Herde nachfolgend, während der Schäfer mit dem Hund achtlos beiseite gelassen ist — ideal erscheint ihm dieses Mo-

tiv, weil hier der Wunsch zum dauernden Verweilen ausgelöst wird (M).

Dem Begriff des Idealen tritt bei H. der des Malerischen (M) gegenüber. Während die Wirkung des Idealen auf Harmonie beruhe, beruhe die des Malerischen auf dem Grundsatz des Kontrastes. Es wird als das definiert, was auffällt und die Aufmerksamkeit durch eine Besonderheit weckt, als das, was von einer bestimmten Linie abweicht, einen eigenartigen Charakter zeigt (a decided character, a marked determination to an extreme point). Während das Ideale den Geist befriedigt, wunschlos macht, überrascht das Malerische ihn, stellt ein Uebermaß an Form dar.

Das Malerische könne man als einen Auswuchs der Natur ansehen, meint H. Es führe ins Phantastische und Groteske. Feen und Satyrn z. B. seien als malerisch zu bezeichnen, ebenso alles, was zur Karikatur neige. Damit eine Landschaft etwa für H. malerisch ist, muß sie ausgesprochene, überraschende Blicke zeigen, besonders markante Formen aufweisen, die einzelnen Elemente müssen sich gegeneinander absetzen und einander hervorheben.

H. zählt eine Reihe Gegenstände auf, die für ihn malerisch sind: ein alter Baumstumpf mit zerrissener Rinde und abstehenden Zweigen, ein Stoppelfeld, ein gewundener Pfad, ein gegen den Himmel gesehener Felsen — ein Kamel in einem Historienbild oder einer Landschaft, die Flecken auf dem Fell eines Panthers, eine Ziege mit vorstehenden Hörnern und fliegendem Bart (dagegen ein Schaf nicht), ein Negerkopf in einer Gruppe Europäer — Regenbogen, Regenschauer, Sonnenblitze, schimmernde Mondstrahlen — das alles ist für sein Auge auffallend und von ungewöhnlichem Charakter und darum malerisch. Wobei H. malerisch aber nicht mit romantisch gleichsetzt. Ausdrücklich sagt er: eine Gegend kann schön, romantisch oder erhaben sein, ohne deswegen malerisch sein zu müssen.

Rubens möchte H. für den malerischsten unter den Malern halten, da er sich immer in Extremen bewege, mit launischer Zügellosigkeit gruppiere, voller Ueberschwang, Geist und Freudigkeit sei. Seine Landschaften bezeichnet H. als den Gegensatz zu den Claudeschen, in denen alle Formen und Massen sich das Gleichgewicht hielten. Rembrandt findet H. nur als Koloristen malerisch, während er seine Landschaften als die am wenigsten malerischen in der Welt bezeichnet. Malerisch sei an

diesen nur der weite Kontrast zwischen Himmel und Erde, die geraden Linien und scharfen Winkel und das tiefe Einschneiden und Führen seines Pinsels, das einer Furche im Boden zu vergleichen sei. Correggio nennt H. den idealsten Koloristen, während er seinen Formen malerisches Aussehen zuschreibt — da sie zur Karikatur neigten.

Auch das von Paolo Veronese ausgesprochene Kompositionsprinzip sei ein malerisches, nämlich „schwarz auf weiß, und weiß auf schwarz", während van Dycks Stil rein naturalistisch (purely natural) sei — weder ideal noch malerisch. Bei ihm erschöpfe sich alles in Wahrheitstreue, Klarheit und Durchsichtigkeit (M).

An anderer Stelle (R) nennt H. als die Maler, deren Stärke „the picturesque" sei, die Vlamen und Venetianer: Tizian, Veronese, Rubens, van Dyck — und auch Rembrandt. Und zwar als Maler reiner Gegenstände des Anblicks (of sight), wozu z. B. die Beschäftigung mit Licht und Schatten gehört, denn diese machten ein Objekt zu einem vor allem für das Auge bestimmten.

Da das Malerische sich als etwas Besonderes, in gewisser Weise Außerordentliches und Originelles darstelle, sei es auch auf den Akademien nicht zu finden. Es würde eine unliebsame Unterbrechung der dort herrschenden Einförmigkeit bedeuten und neben dieser direkt ungeheuerlich wirken. H. rechnet hier das Malerische zu den Eigenarten des Genies (für die auf den Akademien kein Platz sei), und weicht damit etwas von seiner Definition ab, die das Malerische zum Stilgegensatz des Idealen macht. Er geht zwar aus vom Begriff des Malerischen als Stil, kommt aber dann in rein assoziativer Weise dazu, es mit Originalität gleichzusetzen. Es geschieht dies aber nur an dieser einen Stelle, und eine von der ersten abgeänderte Bestimmung des Begriffes ist damit nicht von ihm beabsichtigt.

9. Kapitel:

Beauty — Grace.

Beauty consists in gradation of colours or symmetry of form (conformity) (I). Grundlage der Schönheit ist die Formen- und Farbenharmonie. Diese existiert so gut wie die Harmonie der Töne, kommt aber in der Natur nur selten vollkommen vor. Trotzdem bleibt immer diese das Vorbild der Schönheit in der Kunst — nicht die aus den unvollkommenen Formen entstehende Durchschnittsform: beauty does not consist in a medium (I). Die Durchschnittsform ist diejenige, an die wir am meisten gewöhnt sind, denn sie ist die natürliche, überall vorkommende. In der Kunst aber sollen nicht einfach die natürlichen Formen dargestellt werden, zur Nachahmung dienen, sondern die schönsten in der Natur vorkommenden Formen sollen gegeben werden. (S). Und die schönsten sind eben die, die auf der Harmonie der Einzelformen beruhen.

Bei dieser Definition des Schönen berührt H. sich sehr nah mit dem über das Ideale Gesagte, natürlicherweise, denn Schönheit bildet ja einen Teil des Idealen, seine eine Seite, bedeutet doch das Ideale die charakteristischste, ausgeprägteste und damit vollkommenste Form jedes Gegenstandes, sei es nun nach der schönen, häßlichen oder sonst einer charakteristischen Seite hin.

Reynolds sagt: Schönheit beruht auf Gewohnheit (custom), H.: diese ist nur ein Faktor, nur eine Bedingung dessen, was wir als schön bezeichnen. Zweifellos gibt es gewisse gegebene Formen und Proportionen, die von der Natur im Bau jedes Gegenstandes festgelegt und durch die Gewohnheit sanktioniert sind und ohne die es nur Verzerrungen und Mißverhältnisse geben kann — auf ihr allein aber kann niemals das Prinzip der Schönheit beruhen. Es gäbe ja dann überhaupt nicht den Begriff absoluter, sondern nur relativer Schönheit, denn in jedem Land, jeder Gegend ist man an andere Bildungen, beispielsweise des menschlichen Körpers und Gesichtes gewöhnt. Und doch empfinden wir das sogenannte griechische Antlitz — an das wir nicht gewöhnt sind, weil es nicht bei uns zu Hause ist — als schöner als das afrikanische, zu dem unsere Gesichtsbildung mehr neigt (E).

Warum bezeichnen wir nun das griechische Antlitz als schöner? H. sagt: weil es auf Linien aufgebaut ist, die miteinander

korrespondieren, oder ineinander übergehen (wogegen das afrikanische fast ganz aus sich widersprechenden Linien und scharfen eckigen Vorsprüngen gebildet ist) d. h., weil es Ausgeglichenheit, Harmonie der Formen besitzt. Doch will H. auch das afrikanische Antlitz nicht direkt häßlich nennen, da es in sich übereinstimmend gebaut sei, die Züge alle denselben einheitlichen Charakter der Abruptheit besäßen (F).

Harmonie, mithin Symmetrie, Regelmäßigkeit, Uebereinstimmung aller Teile machen die Schönheit eines Gegenstandes aus. Schönheit besitzt wie das Ideale als Merkmal die Ruhe (F).

Eine Bewegung bezeichnet H. als schön, wenn sie frei von plötzlichen Rucken und Stößen ist, ohne Widersprüche in sich selbst. Sie muß von einem bestimmten Antrieb ausgehen und erhalten werden oder bei verschiedenen Antrieben diese allmählich ineinander übergehen lassen, d. h. sie muß entweder stetig sein oder einen allmählichen Wechsel zeigen. (Als Beispiel nennt H. Schwäne auf dem Wasser).

Der Gegensatz zur schönen (= erfreulichen Bewegung ist die linkische (awkwardness), die nicht reibungslos, sondern mühselig vor sich geht, die in sich zerrissen, widerspruchsvoll und ungleichmäßig ist (F).

Dieses Schöne in Bezug auf Bewegung (oder Stellung) nennt H. Anmut (grace). Anmut kann auch ein an sich nicht schönes (d. h. in Ruhe befindliches) Objekt durch Bewegung erhalten. H. nennt als Beispiel den Schauspieler Kean, dessen Figur gewiß nicht gut sei, und der doch Stellungen von unendlicher Würde und Anmut einnehmen könne (S).

10. Kapitel:

Gusto — Expression.

H. spricht von „gusto or expression" als dem ersten und höchsten Teil der Kunst, in dem sich besonders die Italiener (dabei denkt er an Raffael und Correggio) ausgezeichnet hätten, während es der englischen Schule daran fehle, da man es in der Natur suchen müsse, und die Engländer sich ja um die Natur nicht kümmerten (R). Gusto gilt H. als höchster Grad von Ausdruck, es bedeutet ihm: „high expression" (H).

Diese Art von Ausdruck sieht er in Tizians Farbengebung: seine Fleischfarbe sei wirklich Fleischfarbe, bei der man das Blut strömen, bei der man die Adern sehe, während Rubens' wie die von Blumen, Albanos wie Elfenbein, van Dycks gleichgültig, ohne Gefühl gemalt sei, trotz Naturtreue ohne innere Wahrhaftigkeit und Leben: eine glatte Oberfläche statt beweglicher Masse.

Gusto sieht H. in Michelangelos Formen: Ueberall drängten sie dem Auge das Gefühl der Stärke auf, sein Stil sei hart und männlich, und so bestehe gusto bei Michelangelo im „Ausdruck von Willensenergie ohne entsprechende Empfindung". In Gegensatz dazu stellt H. Correggios weichen Stil und dessen gusto, das im „Ausdruck feinster Empfindung ohne Energie des Willens" zu suchen sei.

Gusto besäßen weiter Tizians Landschaften (als Beispiel nennt H. den St. Peter Martyr, der Tizians Vermögen, seinen Gegenständen ein romantisches Interesse und einen eigenen Charakter zu verleihen, beweise) und sämtliche Werke aus Rembrandts Hand (in seinen Bildern habe alles einen „handgreiflichen" Charakter), während bei Rubens gusto nur in den Faunen und Satyrn sei und in allem, was Bewegung ausdrücke. Raffael besitze gusto nur im Ausdruck der reinen menschlichen Form. Weder Landschaft noch Figuren in Landschaft habe er malen können. Letzteren fehle „jene wilde Ungewißheit des Ausdrucks", die mit den Naturereignissen zusammenhänge. Raffael habe nichts Romantisches an sich. Ganz spricht H. gusto den Claudeschen Landschaften ab, die er doch für so vollkommen hält. Sie seien wohl unerreichte Naturnachahmungen, aber nur das Auge käme auf seine Kosten. Die Gegenstände seien zu einer reizenden Vision geworden, in der alles unbeweglich, wie verzaubert wirke. Claude „sah die Atmosphäre, aber

er fühlte sie nicht". H. vermißt anscheinend eine innere Lebendigkeit, ein wirkliches Erfühltsein der Landschaft, eine Vorstellungskraft, die über das rein Optische hinausgeht und die der Landschaft erst das zu geben vermag, was er unter high expression versteht.

H. bezeichnet die genaue Definition von gusto selbst als schwierig. Daß es nicht ohne weiteres mit expression gleichzusetzen sei, geht schon daraus hervor, daß er es überhaupt für notwendig hält, diesen Begriff einzuführen. Andernfalls könnte er ja viel einfacher den eindeutigen Ausdruck expression verwenden. Gusto können aber auch Dinge besitzen, denen expression im landläufigen Sinne fehlt. Ich setze am besten den Anfang des Essays „On Gusto" hierher, in dem H. sich um eine Definition bemüht. Es heißt da: „Gusto in art is power or passion defining any object. Es ist nicht so schwierig, diesen Terminus da zu erklären, wo er sich auf Ausdruck bezieht (als dessen höchster Grad er gelten kann) als in Bezug auf Dinge ohne Ausdruck, auf die natürlichen Erscheinungen der Gegenstände, als bloße Form oder Farbe. In einem Sinn jedoch ist kaum ein Gegenstand gänzlich ohne Ausdruck, ohne eine Art Kraft, die zu ihm gehört, ohne eine bestimmte Verbindung mit Freude oder Schmerz. Und im Geben dieser Wahrheit des Charakters aus der Wahrheit des Gefühls heraus, auf der höchsten oder geringsten Stufe, der der Gegenstand fähig ist, besteht gusto." (H). Ich setze hierneben die Definition Hazlitts im Essay „The Catalogue Raisonné of the British Institution": .„Vermittlung der Eindrücke der Seele — oder der anderen mit dem Gesichtssinn verbundenen Sinne (wie die verschiedenen im Antlitz sichtbaren Leidenschaften) — das romantische Interesse, das mit Schauplätzen der Natur verbunden ist, Charakter und Gefühl, wie sie mit verschiedenen Gegenständen verknüpft sind." (R). Mit dieser zweiten Definition läßt sich ohne die erste, die weit klarer ist, wenig anfangen. Beide sind 1816, (die erste im April, die zweite im November) niedergeschrieben. Hält man sie mit dem zusammen, womit H. das Vorhandensein von gusto bei den einzelnen Malern begründet, so läßt sich erkennen: unter gusto begreift H. die höchste Darstellungsform eines Gegenstandes in Bezug auf den Ausdruck seines innersten Wesens oder Charakters (so wie etwa beauty die höchste Darstellungsform in Bezug auf seinen äußeren Charakter, sein „Aussehen").

Hazlitts Definition des gusto wurde bald nach Erscheinen des Essays „On Gusto" im Round Table von der Quarterly Re-

view lächerlich gemacht: „Mr. Hazlitt is a very eminent creator of words and phrases", hieß es spöttisch [1]). So wenig die Ausfälle der Quarterly Review gegen H. sonst berechtigt waren — hier versteht man am ehesten, daß seine Ausführungen Befremden erregten, denn sie beschäftigten sich mit einem schwer verständlichen Begriff, bei dessen Erklärung H. manche Unklarheit unterlief. H. verwandte ihn jedoch außerordentlich gern und übertrug ihn auch auf die Literatur.

[1]) P. P. Howe, S. 230/31.

11. Kapitel:

Hazlitts Stellung zu den einzelnen Bildgattungen. Sein Begriff des Historical.

Die drei wichtigsten Bildgattungen: Porträt, Landschaft, Historie hat H. ziemlich gleichmäßig geschätzt, über Stilleben äußerst er sich so gut wie gar nicht: es besitze als Empfehlung nur die Genauigkeit der Ausführung (On Imitation). Auch in Galerien beachtet H. Stilleben selten, und nie ist er in seinen Beschreibungen näher auf eines eingegangen. Das Stilleben besitzt sein Interesse nicht, dazu steht er überhaupt der holländischen Kunst, die auf diesem Gebiet vor allem in Frage kommt, zu fern.

Das Porträtmalen nennt er die Prosa des Malens (wahrscheinlich, weil er im Porträt vor allem seine Zweckhaftigkeit beachtete), doch dies in rein sachlichem, nicht abschätzigem Sinn. Alle Porträts haben das höchste Interesse für ihn. Einmal, weil er als Maler selbst sich vor allem um diesen Zweig der Malerei bemüht und ihn kennen gelernt hat, genau weiß, wo seine Schwierigkeiten und Probleme liegen, dann, weil ihn die dargestellten Personen sehr oft historisch interessieren[1]), wie das für Holbein schon angedeutet wurde.

Landschaftsbilder liebt H. vielleicht am wärmsten unter allen Kunstwerken, wie das aus seiner großen Liebe zur Natur heraus erklärlich ist. Er will auf ihnen solche Natur dargestellt sehen, wie er sie in Wirklichkeit lieben würde. Seine Freude an Landschaftsbildern ist dadurch nicht immer nur durch ihre künstlerische Seite bestimmt, sondern ebenso sehr durch das dahinter stehende Vorbild der lebenden Natur — wie das ja auch in ähnlicher Weise beim ihn historisch interessierenden Porträt der Fall ist. Auch das Malen von Landschaften betrachtete H. als einen besonderen Genuß und den Landschaftsmaler bei seiner Arbeit als einen schlechthin glücklichen Menchen (On Sitting for one's picture.)

Von Historienbildern verlangt H. vor allem, daß sie den Beschauer wirklich in die darzustellende Zeit und auf den entsprechenden Schauplatz versetzen. Nur wenn sie das bewirken, sind sie gelungen und werden von ihm anerkannt. Dies Versetzen in eine andere Zeit macht für H. den Hauptreiz sol-

[1]) „Bildnismalerei ist ein Leitfaden für die Geschichte" (On Sitting for one's picture).

cher Bilder aus. One great charm of all historical subjects is to carry us back to the scene and time (IX. 124). Wilsons Landschaften z. B. hält er für nicht berechtigt, als historische bezeichnet zu werden mit der Begründung: they do not excite feelings corresponding with the scene and story represented. (XI. 200).

Die Grundlage für den Historienmaler ist selbstverständlich bei H. die Natur, sein Werk stellt eine zweite Natur sozusagen dar, indem er zeigt, was die Natur „in conceivable circumstances and under implied conditions" sein würde. Auf seinen Wink werden Worte zu Bildern, Gedanken zu Dingen. Einem Traum, einem Phantom verleiht er Form, Farbe und die der Wirklichkeit entsprechenden Eigenschaften (On a Landscape of Nicolas Poussin). Nicht darf sich der Historienmaler einbilden, er könne zur Verwirklichung seiner Vorstellungen der Natur entbehren oder ihr gar zuwiderhandeln: Historienmalerei bedeutet kein Malen nur aus der Phantasie heraus. Denn „Das Konkrete, nicht das Abstrakte ist Gegenstand der Malerei und aller Werke der Einbildungskraft (E)". Andererseits darf der Maler aber auch nie vergessen, daß die Fähigkeit, die Natur wahrheitsgemäß und wirkungsvoll wiederzugeben — wozu z. B. auch gehört, daß er ein guter Porträtist ist, bzw. Köpfe zu malen versteht — nicht mehr als den ersten Schritt zur Historie bedeutet. (XI. 245.) Weniger Schönheit als Charakter ist für die Historienmalerei wichtig, meint H., außerdem Ausdruck, der das Uebermaß von Gedanken und Gefühl darstelle. Ebenso sei Kraft und Größe in der Form nötig. (E). Denn der Geist der Geschichte sei Leidenschaft[1]) oder Handlung (On Sitting for one' s picture.)

Aehnlich äußert sich H. über das, was er unter dem Historischen versteht in „On the Elgin Marbles". Er sagt: „Es (the historical) ist Natur in Handlung. Was das Gesicht angeht, ist es Ausdruck. Manche Maler glauben, daß sie Geschichte malen, wenn sie die menschlichen Körper in ihren richtigen Proportionen und Stellungen geben, wir aber meinen, es sei dies: zu zeigen, wie ein Körperteil den anderen in Stellung und Gemütsbewegung beeinflußt. Letzteres bezieht sich hauptsächlich auf den Gesichtsausdruck, denn der Charakter bringt das zum Ausdruck, was für dauernd festgelegt ist, der Ausdruck, das, was gelegentlich und vorübergehend ist. Das Porträt behandelt die Gegenstände, wie sie sind, die Historie die Ereignisse und

[1]) Auch Gesichter in leidenschaftlicher oder geistiger Erregung nennt H. „historisch" (Köpfe von Philosophen, Dichtern, Liebenden, Tollen), „On the Ideal". XI. 223—230.

Wandlungen, denen sie unterliegen" (vgl. Reynolds „Ein Porträtmaler hält die individuelle Aehnlichkeit fest, ein Geschichtsmaler zeigt den Menschen, wie er handelt." 4. Rede, S. 48).

H. sieht das Historienbild im allgemeinen als dem Porträt überlegen an, da es gewöhnlich eine größere Würde des Gegenstandes besitze (wie z. B. bei Behandlung von Themen aus der biblischen Geschichte), weist jedoch darauf hin, daß Tizians beste Köpfe den besten Raffaelschen Historien so gut wie ebenbürtig seien („bei einem Mindestmaß an Bewegung und einem Höchstmaß an Ausdruck"). [1]) Womit er also zugibt, daß das Porträt als Gattung nicht notwendigerweise dem Historienbild unterlegen sein muß. Die größeren Schwierigkeiten der Historienmalerei sieht er in der Notwendigkeit des schnellen Ueberblickens von Teilen, die der gleichzeitigen Wirkung ein und desselben Gesetzes unterliegen, und der erforderlichen Fähigkeit des Sicheinfühlens, um die Wahrheit im Ausdruck zu erreichen, ohne welche Karikaturen entstehen. (S). Dies im Hinblick darauf, daß der Historienmaler sein Objekt — H. hebt es hier hauptsächlich auf die menschliche Figur ab — nicht wie der Porträtist ruhig zum Kopieren vor sich hat, sondern aus der Vorstellung heraus schafft, denn was er darstellt, ist ja Geschichte (= Handlung) befindet sich also in dauernder Bewegung und „sitzt" dem Maler nicht.

Die Ueberlegenheit des Historienbildes über das Stilleben geht für Hazlitt daraus hervor, daß es sich bei ihm um die Darstellung menschlicher Interessen und Leidenschaften zusammen mit der der äußeren Natur handelt, während das Stilleben nur letztere kennt. Historie bedeutet hohe Kunst, Stilleben gewöhnliche, handwerksmäßige, denn zur hohen Kunst gehört ein großartiger Gegenstand, und der geht dem Stilleben ab (On Imitation.)

In ganz eindeutiger Weise gebraucht H. den Begriff des historical nicht. Erläutert wird er von ihm an den meisten Stellen nur in Bezug auf die Figur. Je lebendiger, natürlicher, charakteristischer diese ist, desto größer ihre ‚historische' Wahrheit. So sagt H.: „Der beste historische Kopf ist der, der am natürlichsten aussieht und zugleich historisch wirkt. Natürliches Aussehen aber — d. h. das Aussehen einer überzeugenden, wahrscheinlichen Natürlichkeit — ist nur bei einem entschieden gezeichneten Charakter, nicht bei einem indifferent gegebenen

[1]) Vgl. auch Thoughts on Taste. XI. 461.

möglich (hier wendet H. sich wieder einmal gegen Reynolds) und nur, wenn die Züge in sich folgerichtig sind. Individueller Ausdruck muß sich in den historischen Figuren mit deren allgemeinem Charakter verbinden." Als Beispiel der Erfüllung dieser Forderung nennt H. Hogarths Figuren. Auch die Bilder Raffaels scheinen H. dadurch höchste historische Wahrheit erhalten zu haben, daß jede Figur in ihnen nach dem Leben gemalt sei, und so von Lebendigkeit und Natürlichkeit erfüllt (E). Sogar in den Elgin Marbles sieht H. „wahre Geschichte", da hier wahre Natur sei. „Die Elgin Marbles gleichen zu Stein gewordenen Menschen". Das Wesen des historical ist also hier nach dem von H. Gesagten nichts anderes als Treue gegenüber der Natur, und hat mit dem, was er unter Historienmalerei versteht, im Grunde nichts mehr zu tun. The historical wird ihm zu einem Begriff, der mit „Geschichte" jeden wesentlichen Zusammenhang verloren hat. Am deutlichsten entwickelt H. diesen besonderen Begriff des historical in dem, was er historisches Porträt oder das Historische im Ausdruck nennt. So heißt es in „On the Imitation of Nature": „Unser Begriff von einem historischen Porträt ist dieser: Die vorherrschende Form oder der vorherrschende Ausdruck muß in ihm erfaßt und durch alle Teile hindurchgeführt werden. Es stellt das Individuum unter einem festen, glaubhaften Gesichtspunkt dar, zeigt die verschiedenen Züge, Muskeln usw. in einer Handlung, nach einem Prinzip gestaltet. Ein so gemaltes Antlitz ist historisch, d. h. es trägt seinen eigenen inneren Augenschein von Wahrheit und Natürlichkeit in sich." Und in „On Beauty" heißt es über das Historische im Ausdruck: — es ist das in sich Uebereinstimmende und Harmonische, was im Gefühl oder in Gedanken dieselbe Bewegung vermittelt, das, was zeigt, daß alle Züge von dem gleichen Geist belebt sind. Aus diesem Grund sind alle geistigen und leidenschaftlich erregten Gesichter historisch: die Köpfe von Philosophen, Dichtern, Liebhabern und Verrückten. (Vgl. S. 142 dieser Arbeit, wo dasselbe mit etwas anderer Begründung erwähnt ist.)

Tizians Porträts stellt H. als die am meisten historischen hin, weil sie die größte Beständigkeit in Form und Ausdruck besäßen. Als Beispiele führt er den Hippolito de Medici und den Young Neapolitan Nobleman an. Im einen zeigten alle Gesichtsformen dieselben scharfen Winkel, denselben scharfen bestimmten Ausdruck, das andere besitze die feinste Ausbreitung

(expansion) von Zügen und Umriß und vermittele die höchste Vorstellung einer milden, gedankenvollen Gesinnung.

An allen diesen Stellen bezeichnet H. nichts anderes als „historisch“ als die Harmonie des Ausdrucks, die Uebereinstimmung aller Formen, die er an anderer Stelle als ein Merkmal der beauty nennt. Allgemeiner ist ihm dann aber ein „historisches“ Porträt das Ideal einer Porträtdarstellung überhaupt, the historical nicht eine Gattungsbezeichnung, sondern ein ästhetischer Begriff.

---

12. Kapitel:

Der Künstler: Hazlitts Geniebegriff.

Großes kann nur vom Genie vollbracht werden (C), das steht für H. fest. Was aber ist Genie? Worin besteht sein Wesen? Gutes Studium der Vorbilder und Fleiß machen noch keinen Künstler zum Genie[1]), und Reynolds' Ansicht „that genius or invention consists chiefly in borrowing the ideas of others or in using other men's minds" wird von H. heftig angegriffen. Daß dies nicht die einzige Definition durch Reynolds ist — denn dieser sagt z. B. auch: ‚Genie besteht im Erfassen eines Ganzen' oder ‚das Genie beginnt, wo die Regeln aufhören' — beachtet H. nicht. Er hält sich nur an das, was ihn zum Widerspruch reizt und entwickelt daran seine eigenen Anschauungen.

Wenn Reynolds in seiner VI. Rede sagt (S. 82): „Es wird angenommen, daß das Genie eine Kraft sei, welche Vorzüge hervorbringen könne, die außer dem Bereich der Kunstregeln liegen, eine Kraft, welche durch keine Vorschriften gelehrt und durch Fleiß nicht erworben werden könne" — so gibt er mit dieser Ansicht, die er widerlegen will, ziemlich genau das wieder, was H. unter Genie verstand. Reynolds' Widerlegung lautet: „Diese Ansicht von der Unmöglichkeit der Erlernung jenes Schönen, welches dem Werke das Gepräge des Genies aufdrückt, würde zur Voraussetzung haben, daß es sich um etwas Bestimmteres handle, als wirklich der Fall ist, und daß wir darüber einig seien und immer gewesen wären, was als Merkmal des Genies zu betrachten ist. Aber in Wahrheit ist jenes Ausmaß hervorragender Eigenschaften, welches als Genie gilt, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten verschieden, und der Beweis, daß dies sich so verhält, liegt darin, daß die Menschen ihre Meinung über diese Sache oft geändert haben." (S. 82). Hierauf sagt nun H.: Die Beurteilung des Genies mag verschieden sein — aber es selbst bleibt sich immer gleich — zu allen Zeiten ist es die Macht, etwas zu tun oder zu erfinden, was vorher nicht getan oder erfunden worden ist[2]).

H. gibt zu, daß auch ein Genie nicht ohne Arbeit auskommen könne[3]), bestreitet aber, daß Fleiß allein genüge, Gro-

[1]) Etwas Besonderes hat immer nur der hervorgebracht, der seinem eigenen Impuls gefolgt ist. (English students at Rome.)

[2]) Vgl. „Thoughts on Taste": Genius is the power of producing excellence.

[3]) So sagt er in „English Students at Rome": Was *gut* getan wird, ist die Folge von *vielem* Tun — Vollendetheit ist der Lohn

ßes hervorzubringen. Vor allem ist ihm Reynolds' Mahnung an die Künstler, sich nicht auf ihr Genie zu verlassen, lächerlich. Und er hat Recht, wenn er meint, solche Regeln würden nie den Lauf eines Genies bestimmen — Unrecht aber, wenn er annimmt, ein Genie würde dadurch in seiner Laufbahn behindert. Reynolds' Mahnung hat durchaus ihre Berechtigung Akademieschülern gegenüber — während H. statt an diese an Rembrandt, Rubens oder Hogarth denkt. Doch gibt er auch wieder zu, daß Reynolds' Regeln zur Leitung einer Akademie nützlich sein möchten — nur, was hält H. schon von einer Akademie? Wir werden das später noch genauer sehen. Die Kraft, etwas zu tun oder zu erfinden, was vorher nicht getan oder erfunden worden ist, Einzigartigkeit und Einmaligkeit, das Vermögen originaler Beobachtung und Erfindung: das ist für H. das Wesen des Genies. Und natürlich ist dieses Vermögen nicht erlernbar, sondern angeboren, Genie also etwas Ursprüngliches, jene undefinierbare Schöpferkraft, die allein das Höchste auf dem Gebiet der Kunst hervorbringt.

Originalität ist das bestimmende Merkmal des Genies. Was versteht H. darunter? „Originality is any conception of things, taken immediately from nature, and neither borrowed from, nor common to others." [1]). Diese ‚conception' müsse einerseits der Natur gegenüber treu sein, andererseits aber etwas Neues darstellen, denn wie verdiente sie sonst den Namen der originality? Es handele sich nicht darum, daß etwas noch nie Gesehenes, nicht in der Natur Vorhandenes erfunden und verkörpert werde, sondern darum, daß der Künstler eine bestimmte Seite der Natur in charakteristischer Ausprägung und in einer nur ihm eigenen Formung darstelle. Der Künstler könne in seinem Werk nichts geben, was nicht in der Natur schon vorher da wäre, aber er könne Dinge in ihr entdecken, die von niemand vor ihm gesehen worden seien. Wie etwa Rembrandt die Extreme von Licht und Schatten nicht erfunden, sondern nur der erste gewesen sei, der sie beachtet und verkörpert habe. Als weiteres Beispiel nennt H. die Landschaften von Rubens und Claude: jeder Künstler habe eine andere Seite der Natur gemäß seiner besonderen Begabung herausgegriffen und diese in einzigartiger Weise zu höchster Vollkommenheit gestaltet. Für Rubens charakteristisch sei die Bewegung, für Claude die Ruhe.

---

endloser Versuche und Fehlschläge und eine hochstehende Kunst kann nur (wenn überhaupt) durch die Arbeit und Erfahrung eines ganzen Lebens erlangt werden.

[1]) „Originalty" (IX. 423—429), hier auch alles Folgende.

Die Originalität des Künstlers besteht also für H. darin, daß er für eine bestimmte Seite der Natur, für eine bestimmte Art von Schönheit usw. besonders empfänglich ist und eine so starke Gestaltungskraft besitzt, daß in seinem Werk aus seinem Eindruck eine neue Wahrheit entsteht. Ein Künstler, der diese Art Originalität besitzt, ist das, was H. unter Genie versteht. Der Wert und der Reiz jedes Kunstwerkes hängt für ihn in der Hauptsache von der darin enthaltenen Originalität ab. Die Originalität verleiht dem Genie seinen Charakter; sobald es diese verliert — indem es manieriert wird, d. h. sich selber nachahmt, oder nach Regeln oder mit Routine schafft — ist es kein Genie mehr.

Für einen weiteren wesentlichen Zug des Genies hält H., daß es sich seiner selbst nicht bewußt sei[1]). Er meint, kein wirklich großer Mann hielte sich jemals selbst dafür, denn nur zu gut kenne jeder seine eigene Unzulänglichkeit, und wer trotzdem dazu komme, an seine eigene Größe zu glauben, müsse einen sehr niederen Maßstab für Größe besitzen. Kein großer Mann stelle sich selbst auf eine Stufe mit seinen Vorbildern, sondern es dünke ihn eine Entweihung, mit ihnen in einem Atem genannt zu werden. Beim Beurteilen seiner selbst sei jeder sein eigener Zeitgenosse, besitze nicht jene Distanz, die nötig sei, um nur das Geniale, nicht mehr die Fehler und Schwächen zu sehen, die zwar jedem Genie anhafteten, mit der Zeit aber neben seinen unsterblichen Werken verblaßten. Ein großer Name sei die Abstraktion der Fähigkeiten eines Menschen, wer sich aber selbst für eine Abstraktion der Vortrefflichkeit halte, sei ein Dummkopf. H. vergißt, daß jemand sich seiner Fehler und Mängel sehr wohl bewußt sein kann und damit doch das Wissen um seine genialen Fähigkeiten verbinden. Bei jeder Persönlichkeit und in jeder Zeit wird es verschieden sein, wie weit das Genie sich selbst erkennt.

Das Genie handelt für H. unbewußt und ohne Ueberlegung. Es weiß sozusagen nicht, was es tut. Aus einem dunklen Trieb, aus reinem Impuls heraus entstehen seine Werke. Es gibt sich keine Rechenschaft darüber: warum und wie. Es braucht keine Vorbilder: „Es ist nicht bekannt, daß Correggio je das Bild eines großen Meisters sah. Er lebte und starb in einem obskuren Dorf. Und doch sind alle seine Werke vollkommen..... Correggio wußte nicht, was er tat. Seine Werke entstanden wie

[1]) Diese Ansicht stellt er in „Whether Genius is conscious of its powers?“ dar.

von selbst unter seiner Hand" — wie von selbst erwächst das vom Genie Geschaffene, und seine Eingebung leitet es. Das Genie fragt sich nicht, was muß ich tun, wie muß ich es tun; für das Genie ist alles selbstverständlich, es kennt keine Hindernisse, denn erst dort, wo die Unfähigkeit anfängt, beginnen Hindernisse fühlbar zu werden. „Correggio, Michelangelo, Rembrandt taten, was sie taten, ohne vorherige Ueberlegung oder Anstrengung — ihre Werke entsprangen ihrem Geist gleich einer natürlichen Geburt. Hätte man sie gefragt, warum sie diesen oder jenen Stil annahmen, würden sie geantwortet haben: weil wir keinen anderen kennen und weil wir nicht anders können." Die Werke des Genies sind natürlich und unstudiert. Das Genie rühmt sich auch nicht seines Erfolges, denn seine Arbeit fällt ihm so leicht — dank der Inspiration — daß es kaum ein Verdienst in ihr sieht.

So ursprünglich nun aus sich heraus das Genie auch schafft, sieht H. es doch nicht als gänzlich unabhängig von seiner Umgebung an, sondern er läßt diese an seiner Ausprägung teilhaben. Und nur in dieser seiner Umgebung kann das Genie das werden, was es ist. Außerhalb der Umstände seiner Zeit ist es nicht denkbar. Diese bestimmen mit seinen Charakter. Aus einer Umgebung wie der Hogarthschen würde nie ein Raffael oder Phidias entstehen, meint H., und Hogarth ist bei aller Genialität ebensowenig denkbar ohne die „night cellars of St. Giles", die „drawingrooms of St. James's", wie Michelangelo oder Raffael ohne die Hilfe der Umstände, in die sie geboren wurden, das hätten leisten können, was sie leisteten. Der Geist seines Zeitalters wirkt am Werk des Genies mit: aus dem Heimatboden zieht es seine Kraft, kommen ihm seine Inspirationen. Two things are necessary to all great works and great excellence: the mind of the individual and the mind of the age or country, co-operating with his own genius. The last brings out the first, but the first does not imply or supersede the last[1]).

Mit Hazlitts Geniebegriff hängt seine Ansicht von der Entwicklung, dem Ablauf der Kunst zusammen. Art is genius — (R) sagt er, kann also nicht gefördert oder durch Uebung verbessert, auf eine höhere Stufe gebracht werden[2]). Sie ist wie

---

[1]) Conversations of J. Northcote. VI. 413, 414.

[2]) Daher die Unsinnigkeit der Akademien und anderer Maßnahmen zur Hebung der Kunst.

das Genie, ihr Schöpfer, unabhängig von Regeln — rules and models destroy genius and art (I) — ihr Ablauf erfolgt nicht nach errechenbaren Gesetzen, ist keiner von geringerer zu höherer Vollendung. Mit den Fortschritten der Zivilisation hat der Fortschritt in der Kunst nichts zu tun. Als Gegenbeispiel stellt H. die Wissenschaft hin, die sich mit der Zeit immer mehr vervollkommnet, da sie lehrbar und auf Regeln zu bringen ist. Zu ihrer jetzigen Höhe ist sie durch dauernde Uebung gekommen; ihre Eigenart bleibt aber immer, daß sie die letzte Vollkommenheit nie erreicht. Mit der Kunst nun, meint H., sei es so, daß sie oft gerade in ihren Anfängen die höchste Vollendetheit aufweise, und von dieser dann einen Abstieg erfahre. Bei dieser These fragt sich nun, wohin man die „Anfänge" setzen will. Für H. stehen Raffael, Michelangelo, Tizian, Correggio nahe dem Anfang der Kunst, schaffen und vollenden sie, und nach ihnen tritt der Verfall ein. (A). Im Widerspruch dazu steht, wenn er Giotto als „rohen Anfänger" an den Beginn der Kunst setzt und von ihm aus die Entwicklung bis zu Raffael als ihrem Höhepunkt gehen läßt.

13. Kapitel:

Taste.

Nicht um Kunstwerk oder Künstler handelt es sich bei diesem Begriff, sondern um den Betrachter. „Taste is nothing but sensibility to the different degrees and kinds of excellence in the works of art or nature." Wie Genie das Vermögen, Großes hervorzubringen ist, so ist taste das Vermögen dieses Große wahrzunehmen, von ihm beeindruckt und bewegt zu werden. Taste ist Erkenntnis der Schönheit und Freude an ihr, Einfühlung in die Vorstellungen des Genies, Widerspiegelung der durch das Genie erhaltenen Eindrücke in reinster Form.

Dazu gehört ein Sinn, der für alle Feinheiten und Einzelheiten eines Kunstwerks empfänglich ist. Wer taste besitzt, sucht nicht nach Fehlern in einem Kunstwerk, sondern nach dessen Vorzügen[1]). Je höher der Grad von Feinfühligkeit gegenüber den verschiedensten Arten von Vollkommenheit, desto größer der taste. Ablehnung von minder Gutem zeigt nur dann taste, wenn damit die Bewunderung von etwas Besserem verbunden ist. H. erläutert dies, indem er sagt: So ist z. B. Voltaires Ablehnung Shakespeares entschuldbar, da sie seiner Begeisterung für einen anderen Großen — Racine — entspringt. Worauf es Hazlitt vor allem ankommt, ist: nicht der zeigt den meisten taste, der überkritisch an alles herangeht und überall Fehler zu finden weiß, die oft ganz unwesentlich sind für das Kunstwerk als Ganzes (wie z. B., daß Shakespeare Böhmen einen Hafen haben läßt), sondern der es versteht, die höchsten Erzeugnisse der Kunst zu würdigen, der sich nicht nur für sie begeistert, sondern der auch erkennt, worin ihre Größe liegt. H. unterscheidet zwischen einem highest taste, der sich in habitual sensibility to the greatest beauties zeige, und the most general taste, der sich in Verständnis für eine möglichst große Mannigfaltigkeit an Hervorragendem beweise. Er verurteilt die Leute, die nur für eine Art von Größe oder Schönheit Verständnis zeigen und alles andere ablehnen. Jeder große Künstler sei auf seinem ihm eigentümlichen Gebiet der beste, und auf diesem müsse man ihn bewundern.

Das Mittel, die Richtigkeit des Geschmackes festzustellen, sieht H. im Messen an der Uebereinstimmung der größten Zahl guter Beurteiler, zu denen er z. B. die Genies nicht rechnen

[1]) Sympathie mit dem Kunstwerk erschließt sein Verständnis. Auch in der Literatur ist für H. der zum Kunstwerk führende Weg der, es zu genießen. (Vgl. H. Richter, S. 220).

möchte, da sie gewöhnlich nur das gelten ließen, worin sie selbst am meisten leisteten.

Im letzten Teil seiner Ausführungen kommt H. dazu, zu sagen: „taste is nothing but an enlarged capacity for receiving pleasure from works of imagination", denn wer keinen taste — d. h. kein Verständnis für die Werke der Kunst — besitzt kann sich auch nicht an ihnen freuen. Die Gegenüberstellung von gutem und schlechtem Geschmack kennt H., wie aus seiner Begriffsbestimmung folgt, nicht. Es gibt für ihn nur verschiedene Grade von Vollkommenheit des taste oder bei gänzlichem Fehlen desselben „perversion of taste" (wenn etwa jemand die großen Bilder in den Galerien für Schund erklärt.)

Taste ist für H. also der höchste Grad von Feinfühligkeit gegenüber der Kunst. Diesen besitzt die Allgemeinheit natürlich nicht, sondern wenige Verständige. Diese stempeln durch ihr Urteil die großen Werke zu solchen, und das Publikum übernimmt dann dieses Urteil. Als Beispiel hierfür nennt H. Michelangelos Werke, die von allen, — ohne daß sie sie je gesehen hätten — gepriesen würden, nur weil Reynolds' Lob über sie bekannt sei. (I).

Schluß:

Ergänzungen.

Vergegenwärtigt man sich die Aeußerungen H.s über Kunstwerke wie die über kunsttheoretische Fragen, so läßt sich sehr schnell eine für beide gemeinsame Grundanschauung feststellen: Kunst ist Nachahmung der Natur. Je näher sie dieser kommt, desto vollkommener ist sie. Ein Künstler ist nur dann groß, wenn er getreu die Natur kopiert. Bei allen seinen Darlegungen geht H. von dieser Voraussetzung aus, mag es sich um die theoretischen Erörterungen oder um die Analyse von Kunstwerken handeln. Immer wieder ist für H.s Urteil über einen Künstler maßgebend, ob er sich nahe genug an die Natur gehalten oder nicht. Wenn er einen Fehler an einem Künstler feststellt, ist es in erster Linie der, daß er die Natur vernachlässigt habe, daß diese nicht die erste Stelle bei ihm einnehme. Es wäre dafür z. B. an die Einwendungen gegenüber der Kunst Lionardos, Michelangelos, Guidos oder Rubens' zu erinnern. Umgekehrt geht H., wo er die Größe eines Künstlers aufweisen will, ebenfalls stets von seinem Verhältnis zur Natur aus. Am deutlichsten sichtbar wird dies im Artikel „On the Fine Arts", wo H. selbst ausdrücklich hervorhebt: „The general object of this analysis of the works of the great Masters has been to show that their pre-eminence has constantly depended, not on the creation of a fantastic, abstract excellence, existing nowhere but in their own mind, but in their selecting and embodying some one view of nature, which came immediately under their habitual observation, and which their particular genius led them to study and imitate with success". (S. 176).

Es ist natürlich eine sehr subjektive Anschauung H.s, daß er in den Künstlern, die ihm zusagen, wie etwa Raffael, Tizian, Rembrandt, van Dyck, Poussin oder den Griechen, eine gemeinsame, besonders große Treue der Natur gegenüber sieht, dagegen solchen Künstlern, die ihm nicht gefallen, diese abspricht, oder sie anscheinend nicht bemerkt, nicht als solche anerkennt, wie etwa bei Caravaggio, dem man sie ja mit weit größerem Recht zubilligen mußte.

Aus der Vorstellung, daß die Qualität eines Kunstwerkes abhängig von der Annäherung an das Naturvorbild sei, muß man auch H.s Vorliebe für solche Künstler erklären wie Rembrandt oder Hogarth. Von Rembrandt sagt H.: He was the most downright, the least fastidious of the imitators of Nature (S. 177)

und ebenso beruht für ihn Hogarths Größe vor allem auf seiner Realistik. Auch das, was H. an Rubens als seine besonderen Qualitäten sieht, geht auf Naturtreue zurück: „He has given to his flesh greater transparency and freshness than any other painter; and this excellence he had from nature." (S. 174).

Nicht alle theoretisch von ihm ausgeführten Ansichten wendet H. so konsequent bei seinen Betrachtungen an wie die vorstehende. Davon, ob ein Kunstwerk ideal oder malerisch sei, spricht er selten, auch bedeutet die Anwendung dieser Begriffe ja keine Wertung nach der einen oder der anderen Seite hin, und ebensowenig ist das der Fall bei beauty und grace. Dagegen spielt der Begriff des gusto bei der Beurteilung von Kunstwerken durchaus die Rolle, die man nach Hazlitts Ausführungen über ihn erwarten muß. Und auch „the historical" wendet er genau in dem bewertenden Sinn an, den er theoretisch darlegt. Im allgemeinen stimmen also „Theorie" und „Praxis" bei Hazlitt überein. Bei gelegentlichen Widersprüchen muß man sich immer gegenwärtig halten, daß es H. auf ein fest ausgebautes System garnicht ankam, daß ihm weniger daranlag, irgendwelche Theorien auf die Kunstwerke anzuwenden, als diese zu genießen, ganz subjektiv festzustellen, wie weit sie ihm gefielen, wie weit nicht, und anderen diese Eindrücke zu vermitteln. Es ist kein Wunder, wenn dabei von Zeit zu Zeit seine Begründungen wechseln. So sagt er etwa einmal, die Qualität eines Kunstwerkes habe nichts mit der Qualität des Objektes zu tun, Großartigkeit des Gegenstandes sei keine Bedingung für Größe des Bildes (West's Picture of Christ rejected) oder „If a picture is admirable in its kind we do not give ourselves much trouble about the subject" (S. 29), betont aber ein andermal, daß zur hohen Kunst ein großartiger Gegenstand gehöre (On Imitation), und daß das Stilleben nicht zu diesem zu rechnen sei, weil er ihm abgehe. Und fast immer spielt die Wahl des Themas eine große Rolle für H. (s. IX. 124, 125, 137 Anm.) Er sagt zwar (IX. 190): we do not mean to lay it down as a rule, that the sublimity of the execution may not redeem the deformity of the subject of a composition — aber praktisch kommt er kaum dazu, ein Kunstwerk als solches zu würdigen, wenn ihm der Gegenstand nicht zusagt. Anders ist es, wenn er sagt, eine wirklich künstlerische Darstellung könne nie unmoralisch wirken. Nur ein gleichgültiges Werk müsse unbedingt moralisch sein. (s. Poussin, Angerstein Collection). Von dieser einsichtsvollen Erkenntnis weicht er nirgends sichtbar ab.

Die positive Seite des Hazlittschen Subjektivismus ist die, daß er nirgends konventionell wird. Sein Verhältnis zu jedem Künstler, jedem Kunstwerk ist durchaus eigener, persönlicher Art, nie durch etwas anderes als seine eigene Empfindung und innerste Ueberzeugung bestimmt. Ob ein Bild, ein Künstler berühmt ist oder nicht, gilt ihm wenig. Auch die angesehensten Werke erfahren seine Kritik, wenn dies ihm nötig scheint. Doch kann man seinen Subjektivismus in der bildenden Kunst keineswegs so groß nennen, wie dies für seine literarische Tätigkeit durch H.Richter geschieht. Er kommt durchaus auch zu allgemein gültigen Urteilen.

Hazlitt verhält sich vielen Bildern gegenüber mehr beschreibend als analysierend, mehr als Betrachter denn als Kritiker. Er erzählt, was zu sehen ist, was ihn erfreut und gibt seinen Eindruck oft nur mit farblosen, poetischen Umschreibungen wieder. Als ein Beispiel für viele führe ich das folgende an: „The Death of Adonis .... lovely in sorrow and in speechless Agony, and faded like the life that is just expiring in it". Oder er spricht von einem Bild als „very clever and sensible" (S. 57), als „full of interest and skill" (S. 57) und in anderen allgemeinen Ausdrücken, aus denen sich über die Bilder so gut wie nichts entnehmen läßt. Selbst bei bedeutenden und auch von H. als solche anerkannten Bildern begnügt er sich gelegentlich mit dergleichen unbestimmten Angaben. Wirklich kritische Analysen von Kunstwerken mit Begründungen oder gar mit Einreihung in eine Entwicklung sind in der Minderzahl. Hazlitt ist bei großen Kenntnissen auf dem Gebiet der bildenden Kunst doch immer mehr Kunstliebhaber als „Kunsthistoriker", (soweit man diesen Begriff überhaupt für seine Zeit anwenden darf).

Wenig — wenn man an seinen Hauptberuf, die Beschäftigung mit Literatur, denkt — zieht H. in der bildenden Kunst die Dichtung zum Vergleich heran. Umgekehrt geschieht dies öfter, wie einem schnell auffällt, wenn man literarische Essays Hazlitts liest. Die wichtigsten Fälle, in denen er Beziehungen zur Dichtung herstellt, sind bald aufgezählt: Zu große Bilder scheinen ihm wie zu dicke Bücher ein Uebel (XI. 244). Tizians „Young Man's Head im Louvre" nennt er Jeronymo della Porretta aus dem Roman Sir Charles Grandison ähnlich (S. 108), den Apollo in einem Bild An.Carraccis vergleicht er dem Schäferknaben in Sidneys Arcadia (wobei er betont, Maler wie Dichter gewännen bei diesem Vergleich, den er des längeren aus-

führt), bei einem Bild Boutons wird er an Scott erinnert (IX. 124), für Spencers Allegorien denkt er sich Rubens als den einzigen geeigneten Verkörperer (IX. 110), und Poussin vergleicht er in allen Einzelheiten mit Milton [1]).

Wichtig ist, daß H. den Standpunkt der Kunst für die Kunst nicht kennt. In der Literatur geht er in seinen Kriterien von der Moral aus [2]) — in der bildenden Kunst widerspricht dem l'art pour l'art-Prinzip seine Stellung zum Bildinhalt (je bedeutender das dargestellte Objekt, desto bedeutender auch das Kunstwerk) und seine von der Annäherung an das Naturvorbild abhängige Wertung.

[1]) Vgl. Kap. 2 der Arbeit.
[2]) Vgl. H. Richter S. 213.

Literatur.

The Collected Works of William Hazlitt. Edited by A. R. Waller and Arnold Glover. With an Introduction by W. E. Henley. London 1902—1906. 12 vols. and index.

William Hazlitt. Criticisms on Art and Sketches of the Picture Galleries of England. With Catalogue of the Principal Galleries, now first collected. Edited by his son. London 1843.

New Writings by William Hazlitt. Collected by P. P. Howe. London 1925.

Conversations of James Northcote. Esqu. R. A. 1830. Ed. with introductory essay on Hazlitt as art critic by E. Gosse. 1894.

The Essays of William Hazlitt: selected and edited with introduction and notes by F. Carr. 1889.

Lectures on the English Comic Writers. With an Introduction by R. B. Johnson. London 1907.

Will David Howe, Selections from W. Hazlitt with Introduction and Notes. Boston 1913.

Literary Remains of the late W. Hazlitt with a notice ot his life by his son; and Thoughts on his genius and writings by Bulwer, E. L. and Talfourd, T. N. 2 vols. 1836.

W. C. Hazlitt, Memoirs of William Hazlitt, with Portions of his Correspondence. 2 vols. 1867.

„ The Hazlitts. An Account of their origin and descent, With autobiographical particulars of W. Hazlitt (1778—1836) Edinburgh 1911.

„ Four Generations of a Literary Family: the Hazlitts in England, Ireland and America; their friends and their fortunes. (1725—1896) 2 vols. 1897.

P. P. Howe, The Life of William Hazlitt. London 1928.

A. Ireland, W. Hazlitt, Essayist and Critic. With memoir. 1889.

„ List of the writings of W. Hazlitt and Leigh Hunt, chronolog. arranged and with notes. 1868.

J. Douady, Vie de W. Hazlitt, l'Essayiste. Paris 1907.

„ Liste chronologique des oeuvres de W. Hazlitt. Paris 1906.

Augustine Birrell, W. Hazlitt 1902.

Helene Richter, Geschichte der englischen Romantik. II. Bd. 1. Teil Halle 1916.

Horace Walpole. Anecdotes of Painting. 1792.

Jonathan Richardson. Works. London 1773.

J. Reynolds, Akademische Reden. Hersg. und übers. von Ed. Leisching. Leipzig 1893.

C. von Klenze, The Growth of Interest in the Early Italian Masters. From Tischbein to Ruskin (Modern Philology. Oct. 1906, vol. IV. Nr. 2.)

Maria Deez, Anschauungen von italienischer Kunst in der deutschen Literatur von Winkelmann bis zur Romantik. Berlin 1930. (Germanische Studien. Heft 94).
Emil Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, Berlin 1899.

G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Berlin 1837. 3 Bde.
George Redford, Art Sales 1624—1887. London 1844.
Fr. Poulsen, Greek and Roman Portraits in English Country Houses. 1923.
Adolf Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain. 1882.

Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jhdts. 1907—28.
Walter Friedländer, Nicolas Poussin. München 1914.
Walter Friedländer, Claude Lorrain. Berlin 1921.

Lebenslauf.

Ich, Antje Jantzen, wurde am 17. XII. 1907 in Halle a. S. geboren. Von 1914—1918 wurde ich privatim in Dölau bei Halle a. S. unterrichtet. Dann besuchte ich ein Jahr das Lyzeum in Lüneburg. Ostern 1919 trat ich in die Privatschule von Frl. Pfeiffer in Freiburg i. Br. ein, Ostern 1920 ebenda in die Untertertia des Mädchenrealgmnasiums, das ich 1926 mit dem Reifezeugnis verließ. Vom S.S. 1926 bis S.S. 1932 studierte ich mit Unterbrechung von einem halben Jahr Anglistik, Germanistik und Kunstgeschichte in Freiburg i. Br., Wien, Göttingen und Frankfurt a. M. Von meinen Lehrern bin ich besonders Herrn Prof. Brie zu Dank verpflichtet.